MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 11561360 6

М. Береговский

ЕВРЕЙСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

М. Береговский

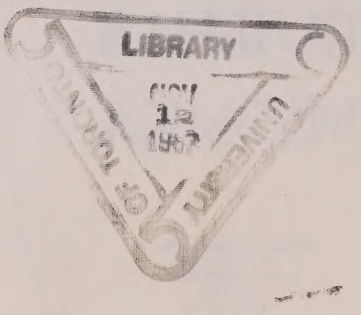
ЕВРЕЙСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ ТЕКСТА,
ПРИМЕЧАНИЯ
И ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ
СТАТЬЯ
М. ГОЛЬДИНА

МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1987

ББК 85.92
Б 48

Редактор еврейского текста В. Ю. ЧЕРНИН



Береговский М. Я.
Б 48 Еврейская народная инструментальная музыка. — 1-е изд. — М.: Советский композитор, 1987. — 280 с., ил.

Настоящее издание представляет собой один из трудов известного советского фольклориста М. Я. Береговского по еврейскому музыкальному фольклору. Оно включает произведения, бытовавшие на Украине преимущественно в последней четверти XIX века и исполнявшиеся народно-профессиональными музыкантами (клезмерами) на свадьбах. Сборник предваряется этнографически-музыковедческим Введением, снабжен комментариями.

Б $\frac{5202000000\text{-}187}{082(02)\text{—}87}$ 70—87

ББК 85.92

© Издательство «Советский композитор», 1987 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Свыше 60 лет прошло с того времени, когда было начато более или менее систематическое собирание и изучение еврейского словесного и музыкального фольклора [1]. Целый ряд жанров еврейского народного музыкального творчества — рабочие и революционные песни периода революции 1905 года, песни о рекрутчине, любовные и бытовые песни и др. — теперь уже довольно полно представлен в различных изданных сборниках, а еще более значительное их количество сосредоточено в архивах различных научно-исследовательских фольклорных учреждений и ждет своего опубликования.

Есть, однако, некоторые области еврейского фольклора, до последнего времени не привлекавшие должного внимания фольклористов; одной из них является еврейская народная инструментальная клезмерская музыка [2].

О самих клезмерах, издавна являвшихся творцами и носителями народной инструментальной музыки в еврейском быту, мы знаем очень немного, нам неизвестно, как эти народные художники формировались, учились играть, создавали свой обширный репертуар, что и как они исполняли и т. д. [3] *. Мы мало знаем не только о рядовых, но и о высокоодаренных, выдающихся народных мастерах, в немалом количестве выделившихся из клезмерской среды (кроме профессионалов-клезмеров в еврейском быту в прошлом было очень много музыкантов-любителей, людей, которые не удовлетворялись только слушанием музыки, а стремились также овладеть каким-либо инструментом, чаще всего скрипкой; подобным музыкантам мы также посвятили небольшой раздел настоящего издания).

Между тем даже беглое знакомство с деятельностью клезмеров, с их музыкой и художественным бытом убеждает нас в том, что эта область еврейского фольклора заслуживает самого серьезного отношения и тщательного изучения. Фольклорист-музыковед и историк

---

[1] Имеется в виду — 60 лет к моменту написания данного предисловия, то есть к 1938 г. — *М. Г.* Собрание автора «Еврейский музыкальный фольклор» состоит из 5 томов; первые два включают песни различных жанров, настоящее издание является третьим томом, четвертый том — «Напевы без слов», пятый — «Пурим-шпили». — *Примеч. ред.*

[2] Клезмер — народный музыкант-профессионал. — *М. Г.*

[3] Звездочками отмечены положения работы, к которым даны примечания М. Д. Гольдина в конце сборника. — *Примеч. ред.*

музыки найдут здесь много интересного. Клезмерская музыка является также ценным материалом и для композиторов, желающих изучить народное инструментальное искусство и сделать его источником своего творчества. До сего времени лишь единичные образцы еврейской народной инструментальной музыки обработаны отдельными композиторами для разных инструментов или взяты в качестве тем для музыкальных произведений [1]. *

До нас дошли кое-какие материалы, относящиеся к клезмерам и клезмерским капеллам в старину в странах Западной Европы [2]. Они бросают некоторый свет, главным образом, на быт, материальное и социальное положение клезмеров; из этих источников мы узнаем также о составе капелл и об инструментах, на которых играли еврейские музыканты. Но мы пока ничего не знаем о репертуаре клезмеров прошлых веков — до нас не дошло ни одной записи еврейских инструментальных произведений [...]. **

Историю еврейской музыки последних (XVIII—XIX) столетий можно будет воссоздать главным образом по произведениям музыкального народного искусства. Хотя клезмерские сочинения, собранные нами, относятся преимущественно ко второй половине XIX столетия, однако нет сомнений в том, что среди них сохранилось немало образцов, а в них — различных элементов музыкального стиля, унаследованных от предыдущих столетий, и предлагаемый сборник будет одним из основных источников при попытке установить исторические пути развития еврейской народной музыки в прошлом.

Само собой разумеется, что по музыкальным материалам, собранным только на Украине, трудно будет восстановить исторический путь развития еврейской народной музыки в странах Западной и Восточной Европы [3]. Но, с другой стороны, можно предположить, что на Украине, как и в Белоруссии, где евреи поселились позже, чем в странах Западной Европы, многое из клезмерской музыки прошлых веков могло сохраниться лучше.

Из сотен музыкальных произведений, созданных еврейскими клезмерами и исполнявшихся в еврейском быту в течение многих столетий, до сего времени опубликованы лишь единичные образцы. ***

Мне известны следующие издания, которые содержат еврейские народные инструментальные произведения:

Васильковский соловей Киевской Украины. Славянорусский альбом для одного голоса с аккомпанементом фортепиано, составленный из 115 малороссийских и некоторых русских, польских, червонорусских, болгарских и молдавских песен, дум и романсов с присовокуплением малороссийских и еврейских танцев Степаном Карпенко, малороссийским певцом и актером. (Дозволено цензурой. Спб, 29 мая 1864 года.) В этом альбоме три еврейских танца: Старинный еврейский танец (№ 128), Новый еврейский танец (№ 129) и Еврейский женский танец (№ 130).

Kojl Jehudo. Иудейские звуки. Klänge der Juden. Сборник еврейских песен и пьес для фортепиано. (Составил Г. Е. Голомб. Вильно, 1887.)

---

[1] Это «Жок» Ю. Энгеля, «Шер» И. Ахрона и др.

[2] Wolf A. Fahrende Leute bei den Juden. — In: Mitteilungen zur jüdischen Volkskunde, 1908—1909; Nettl P. Alte jüdische Spielleute und Musiker. — Prag, 1923; Die Prager Judenspielleutezunft. — In: Beiträge zur bömischen und mährischen Musikgeschichte. — Brünn, 1927. Библиография, относящаяся к еврейским клезмерам в Чехии, дана также в рецензии д-ра Я. Шацкого на работу Пауля Неттля (См.: Arxiv far gešixte fun jidišn teater un drame. — Vilne — New York, 1930, z. 742). *Примеч. ред.*: Приводим транскрипцию латинских букв в еврейском алфавите: c читается как ц, č — ч, s — как с, š — как ш, z — как з, ž — как ж, v — как в, x — как х. Мягкие согласные обозначаются знаком мягкости: ńaná, dobrideń; апостроф и дефис употребляются как в еврейском тексте. (Цит. по сб.: Береговский М. Еврейские народные песни. — М., 1962, с. 24.)

[3] Подробнее об этом см. мою брошюру «Еврейская инструментальная народная музыка» (Киев, 1937, с. 5—12.)

Сборник содержит двенадцать пьес, первые шесть из них — свадебные мелодии, в числе которых исполнявшиеся во время усаживания невесты, проводов жениха и невесты под венец, возвращения невесты после обряда венчания, а также хоровод и прощальный танец; остальные пьесы — аранжировки мелодий различных песен.

Несколько инструментальных произведений помещено в небольшом сборнике «Еврейские народные песни, записанные Шалытом и Копытом». Издание «Общества еврейской народной музыки» (Петербург, год издания не указан).

Muzikališer pinkos. Nigunim-zamlung fun jidišn folks-ojcer... Gezamlt fun A. M. Bernštejn. — Vilne, 1927, eršter bux.

Сборник содержит всего восемь свадебных пьес, исполнявшихся в различные моменты свадьбы: «Напев» — после обряда венчания, пять пьес — при обряде усаживания невесты и две пьесы — «Прощальные» — по окончании свадьбы.

Начиная с 1927 года я собираю всевозможные произведения, исполнявшиеся клезмерами в еврейском быту, еврейские народные танцы, различные сведения о клезмерах и клезмерской музыке, документы, иконографические материалы и т. п.

В 1937 году была издана моя брошюра о еврейской инструментальной музыке, содержавшая программу, которой следует руководствоваться при собирании сведений об интересующей нас области фольклора [1]. Эту брошюру мы разослали нашим корреспондентам — многочисленным фольклористам-любителям на местах и многим клезмерам, от которых получили интересный музыкальный материал, а также немало сведений об отдельных музыкантах и оркестрах.

К 1938 году фольклорная секция Кабинета по изучению еврейской литературы, языка и фольклора Академии наук УССР (Киев) имела в своем архиве свыше 700 произведений клезмерского репертуара, записанных преимущественно от клезмеров Украины [2].

Настоящая работа, третий том нашего собрания «Еврейский музыкальный фольклор», представляет собою первый опыт публикации избранных образцов еврейской инструментальной народной музыки, и поэтому, разумеется, не может быть исчерпывающей. * Однако, думается, что отобранные для нее материалы дают достаточно полное представление о репертуаре еврейских клезмеров Украины, начиная со второй половины XIX столетия, и в какой-то степени типичны и для клезмерской музыки Белоруссии.

Во Введении, в котором использованы сведения как полученные мною от разных лиц, так и почерпнутые из различных доступных мне литературных источников, я стремился дать краткую характеристику еврейской народной инструментальной музыки, отметить ее структурные и ладовые особенности, обрисовать образ клезмера XIX столетия, отметить типичные приемы клезмерского исполнительства и др.

258 произведений, вошедших в настоящее издание, отобраны из 700 записей, хранившихся в архиве нашей фольклорной секции [3]. При отборе я стремился показать, по возможности, все жанры еврейской народной инструментальной музыки во всем их разнообразии.

Из 258 номеров 74 — расшифровки фонограмм, выполненные мною и научным сотрудником фольклорной секции С. М. Шнайдер, 14 номе-

---

[1] Береговский М. Еврейская инструментальная народная музыка (на евр. яз.). — Киев, 1937. Первый том нашего собрания — «Еврейский музыкальный фольклор» (М., 1934, т. 1) содержит, главным образом, еврейские рабочие и революционные песни периода 1905 г., второй том (Киев, 1938) включает лирические и семейно-бытовые песни. *

[2] Цифра 700 относится к 1938 году, к моменту окончания настоящей работы. К концу 1948 года количество собранных клезмерских произведений составляло более 1500. Материалы, собранные нами после 1938 года, мы не смогли использовать в данной работе.

[3] Секции музыкального фольклора Института еврейской пролетарской культуры при АН УССР в Киеве. Число произведений было сокращено нами до 239. — *М. Г.*

ров записано мною непосредственно от исполнителей, остальные отобраны из находившихся в архиве секции слуховых записей клезмеров А.-Е. Маконовецкого, Г. Баркагана, Г. Гершфельда и др. (см. именной указатель авторов записей). Три номера записал для нас заслуженный деятель искусств, профессор Киевской консерватории Я. С. Магазинер, 21 номер взят нами из рукописных нот скрипача-любителя Б. Сахновского (из местечка Макарова на Киевщине), 20 номеров взяты из клезмерских пьес анонимных авторов, переданных нашей секции разными людьми [1]. Выражаем им признательность за оказанную нам помощь.

М. Береговский

---

[1] В связи с произведенным в настоящем издании сокращением пьес цифровые данные автора о них изменились: расшифровок фонограмм 69, пьес анонимных авторов — 16. — *Примеч. ред.*

Введение[1]

ЕВРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ (КЛЕЗМЕРСКАЯ) ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА — СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ЕВРЕЙСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Клезмеры явились создателями огромного числа различных танцевальных и концертных пьес, которые составили очень значительный пласт музыкальной культуры еврейского народа. Вся эта развитая клезмерская музыка является, как и народная песня, продуктом народного творчества.

Между двумя основными жанрами еврейской народной музыки — инструментальной и вокальной — существует органическая связь: часто мелодия народной песни заимствована из пьесы клезмера, а он, в свою очередь, нередко заимствует мелодию народной песни для своих пьес.*

И все же это две различные области музыкальной культуры еврейского народа. Музыкально-выразительные средства, находящиеся в распоряжении народного певца и клезмера, весьма различны: клезмерская капелла даже из немногочисленных инструментов обладала куда более значительными техническими возможностями, чем певец, который имеет в своем распоряжении только собственный голос. Большую роль тут играет еще одно важное обстоятельство: профессия клезмера была распространена в среде евреев на протяжении многих столетий[2].

Всюду, где значительные группы евреев жили самобытной культурной жизнью, существовали небольшие объединения еврейских народных музыкантов — клезмеров, организованных в «капеллы». До второй половины XIX столетия еврейские клезмеры объединялись в замкнутые цехи со всеми специфическими их чертами (правом наследования профессии — х а з о к е — и т. п.), у них сложился собственный специфический быт и язык (арго). Совершенно естественно, что в этой музыкальной среде, в которой профессия переходила от отца к сыну и к внуку, возникли и свои особые традиции и каноны.

---

[1] Первоначально Введение делилось на восемь глав: глава 1. Инструментальная клезмерская музыка — составная часть еврейского фольклора; глава 2. Характерные черты клезмерской музыки; глава 3. Лады; глава 4. Типические черты клезмерской интерпретации; глава 5. Клезмеры в XIX столетии; глава 6. Как клезмеры обучались игре; глава 7. Тип клезмера последней четверти XIX столетия; глава 8. Музыканты-любители в еврейском быту.

Нами была произведена перепланировка глав и перегруппировка материала по тематическому и хронологическому признакам. Цитаты из книг на еврейском языке даны в свободном переводе автора. — *Примеч. ред.*

[2] Из различных источников мы узнаем, что уже в раннем средневековье музыканты-профессионалы были как у восточных, так и у западных евреев.

В клезмерской музыке мы обнаруживаем чрезвычайно тесную связь индивидуального творческого мастерства с народной традицией. Во многих сотнях произведений клезмерского репертуара, таких, как фрейлехсы, шеры, жоки, уличные напевы (гас-нигуним) [1], и в других мы почти не находим отпечатка творческой индивидуальности их авторов. Новое, индивидуальное, привносимое ими как бы врастает в канонизированные формы, сохраняющиеся в музыкальной памяти масс, к которым художник обращается со своим искусством.

Известно, что во второй половине XIX столетия выделяется значительная группа талантливых народных музыкантов, завоевавших популярность не только в том городе или районе, где они жили и играли: такие клезмеры, как Стемпеню [2], Педоцер [3] и другие, пользовались широ-

А.-М. Холоденко (Педоцер).
1828—1902.

---

[1] Уличными напевами (гас-нигуним) клезмеры называли музыкальные произведения, которые исполнялись на улице при проводах гостей со свадьбы.

[2] Стемпеню — прозвище популярного скрипача Иосифа (Иосэлэ) Друкера из Бердичева (1822—1879). Отец его — Шолом Друкер (1798—1876) — играл на кларнете, знал нотную грамоту. В юности Иосиф недолго учился у скрипача из Киева, с детства играл в организованном его отцом оркестре, которым впоследствии руководил сам. После его смерти оркестром стал руководить его зять, скрипач Вольф Чернявский (1841—1930) (сведения сообщены нам разными лицами в Бердичеве в середине тридцатых годов).

[3] Педоцер — прозвище талантливого скрипача и композитора Авраама-Мойше Холоденко (1828—1902). В течение многих лет он руководил лучшей клезмерской капеллой в Бердичеве, был популярен далеко за пределами своего города.

с 7053 к

кой известностью среди еврейского населения всей Украины и даже за ее пределами.

Вокруг Стемпеню сложилось много легенд, и имя его стало синонимом всякого талантливого музыканта, что нашло отражение и в еврейской классической литературе, в частности у Менделе-Мойхер-Сфорима, у Шолом-Алейхема и других. Все эти популярные музыканты были не только прекрасными исполнителями, но и творцами новых произведений. В настоящее время чрезвычайно трудно определить индивидуальные творческие черты, характеризующие каждого клезмера-композитора. По стилистическим особенностям небольших произведений (фрейлехсов, скочен и др.) почти невозможно установить их авторов. Обычно такого рода произведения клезмеры перенимали и играли по слуху, они записывали их только для своих учеников, большей частью музыкантов-любителей [1]. Мы располагаем многочисленными сведениями о том, что капеллы различных местечек часто выписывали рукописные ноты у клезмеров крупных городов. Среди этой выписываемой литературы были, без сомнения, и небольшие произведения, предназначенные для слушания, и танцевальные пьесы (фрейлехсы, скочны, шеры, жоки и др.). Такие пьесы, разумеется, сначала разучивались по нотам, но, будучи разучены и усвоены, они обрастали новыми художественными элементами, излюбленными клезмерами украшениями и оборотами. Этим, вероятно, и объясняются исключительно редкие факты совпадения вариантов одной и той же пьесы, записанных от разных клезмеров. Как правило, сколькими клезмерами исполнялось одно и то же произведение, столько и возникало различных вариантов пьесы (в чем мы убеждались во время записи) совершенно так же, как это происходит с народной песней. Сказанное относится не только к мелким пьесам, но и к более крупным произведениям, которые игрались во время трапезы, обряда усаживания невесты (kale-bazecn) [2].

Из произведений, которые обычно исполнялись во время трапезы на еврейских свадьбах на Украине, наибольшей популярностью в по-

---

[1] Интересно отметить, что из многих десятков профессиональных клезмеров, с которыми мне приходилось сталкиваться при собирании материалов, я ни у кого почти не находил записанных небольших пьес. Напротив, у музыкантов-любителей (например, у скрипача-любителя Б. Сахновского и др.) почти всегда имелись тетради с порядочным количеством записанных мелких пьес.

Следует принять во внимание тот факт, что к моменту, когда я приступил к собиранию материалов клезмерского репертуара, сведений об отдельных клезмерах и о клезмерских капеллах (1927), клезмеры как сословие уже не существовали, и многие черты, характерные для этого сословия в прошлом, удавалось восстановить с трудом. Очень много записей произведений из репертуара клезмеров — среди них немало относившихся к первой половине XIX столетия — погибло во время первой мировой войны 1914—1917 гг., когда все еврейское население высылалось из прифронтовой полосы, во время гражданской войны и т. п. С большим трудом мне удавалось найти тех клезмеров, у которых сохранились нотные записи второй половины (скорее, последней четверти) XIX столетия. То же относится и к фотографиям отдельных клезмеров и клезмерских капелл.

[2] Такие произведения обычно исполнялись солирующей скрипкой, которой аккомпанировали контрабас (или виолончель) и вторая скрипка (реже альт). Солист разучивал их по нотам, если не он сам был их автором; аккомпанировали же всегда по слуху. В конце XIX и начале XX столетия соло во время трапезы исполняли также на кларнете или флейте.

следней четверти XIX столетия пользовались сочинения Педоцера «Luli» (колыбельная), «Cum tiš» — «К столу» (застольная) и др.[1].

Хотя авторство отдельных произведений может быть совершенно точно установлено и распространялись они именно как принадлежащие данному автору, в процессе исполнения эти сочинения всегда перерабатывались исполнителями, то есть совершали путь настоящих фольклорных произведений, когда одаренный исполнитель в известной степени является и соавтором. Поэтому сочинения клезмерского репертуара мы должны рассматривать как фольклорные: творчество самого автора и исполнителя-соавтора, выросших из народных масс и явившихся продолжателями народных традиций, впитало все музыкальное достояние народа.

Следует подчеркнуть еще один чрезвычайно важный момент, характерный как для всего еврейского фольклора в целом, так и для клезмерского репертуара в частности: при всем национальном своеобразии ему совершенно чужда национальная ограниченность. Народ усваивает даже такие музыкальные произведения, которые не обладают близкими ему национальными чертами. Иногда они приобретают популярность именно потому, что привносят с собою новые выразительные средства, характерные для народной музыки другого народа[2]. Здесь я хочу обратить внимание как раз на такие случаи, когда народный художник сознательно берет инонациональную мелодию и вводит ее в свой репертуар. Остановимся на этом вопросе несколько подробнее.

Еврейская инструментальная музыка исполнялась почти исключительно на свадьбах. Свадебная музыка делилась в основном на танцевальную музыку и музыку для слушания (это музыка, звучавшая во время славления гостей, усаживания невесты, застольная, уличные напевы при проводах гостей и т. п.). Что касается танцевального свадебного репертуара, то надо заметить, что тут решительно нет никакой национальной замкнутости. Наряду со специфически еврейскими танцами (если какие-либо танцы вообще можно называть специфически национальными), такими, например, как шер, фрейлехс, баройгэз-танц[3] и пр., на свадьбах всегда играли и танцевали и общераспространенные во второй половине XIX столетия танцы — польку, кадриль, лансье, рондо и др. Среди сольных танцев на еврейских свадьбах на Украине и за ее пределами наиболее популярным и излюбленным танцем издав-

---

[1] Несмотря на все старания, мне не удалось увидеть ни одного экземпляра нот этих пьес, написанных рукою самого Педоцера. У различных музыкантов я находил по нескольку вариантов некоторых его произведений, в которых общей является только схема построения произведения (интродукция, тема, вариации на тему и кода), но выполнение ее более или менее различно во всех вариантах — невозможно найти даже двух, совпадающих полностью. При этом надо отметить, что все записи произведений Педоцера, которые нам удалось разыскать, относятся к началу XX, частично к 80—90-м годам прошлого столетия; это значит, что они представляют сочинения Педоцера в том виде, в котором они бытовали еще при его жизни.

Почти все варианты более крупных произведений переписаны нами из сохранившихся у учеников Педоцера и сыновей скрипача Гойзмана из Чуднова старых клезмерских сборников.

[2] См. об этом: Береговский М. Взаимные влияния в еврейском и украинском фольклоре. — Радянська музика, 1936, № 5 (на укр. яз.).

[3] Баройгэз-танц — танец ссоры. — *М. Г.*

с 7053 к

на был казачок[1]. Да и в прошлом, до XIX столетия, общераспространенные европейские танцы пользовались у евреев популярностью.

Инонациональные пьесы мы встречаем не только в танцевальном репертуаре клезмеров, но и в репертуаре для слушания. Часто само название многих произведений указывает на то, что клезмеры перенимали инонациональные музыкальные народные (и не только народные) пьесы и включали их в свой репертуар, а слушатели охотно принимали такие произведения. Так, например, жок, который еврейские музыканты на Украине исполняли в качестве уличного напева (реже танца), вначале несомненно был заимствован из молдавского или румынского фольклора. Со временем жок так органически вошел в еврейский клезмерский репертуар, что произведения с таким названием сочинялись самими еврейскими клезмерами и очень часто теряли присущие ранее жоку черты. Некоторые пьесы или танцы имеют украинское (белорусское, польское или какое-либо другое) название, например добрыдень, добрыдзень, добраночь и др., и однако вряд ли можно утверждать, что эти произведения заимствованы именно из украинского, белорусского или какого-либо иного народного творчества. Среди клезмерских инструментальных произведений мы встречаем целый ряд пьес, носящих название «скочна». По стилю и характеру они почти идентичны фрейлехсам, ни по мелодике, ни по ритмике не отличаются какими-либо специфическими чертами, характерными именно для украинской или другой народной музыки. Известно, что уже в конце XVI столетия в еврейском быту в германоязычных странах встречается танец с подскоками (spring-tanc). Судя по девяти танцевальным песням, сохранившимся в рукописном сборнике еврейских народных песен Айзика Валиха (конец XVI в.)[2], можно заключить, что танец с подскоками, как и танец с равномерным шагом (umgehender Tanc) могли быть заимствованы евреями у немцев[3].

Танец с названием «скочні», «доскочні», «доскочисті» мы встречаем и в украинском танцевальном репертуаре[4], «skoczek» существует и среди польских народных танцев[5], а «skočna» встречается в чешском танцевальном репертуаре[6]. По сообщению многих клезмеров, современная им скочна не была особым танцем, обычно так называли технически виртуозно разработанный фрейлехс. Трудно предположить, что этот танец еврейские клезмеры могли позаимствовать из украинской народной музыки, так как профессионально обученных украинских скрипачей в старину было несравненно меньше, чем клезмеров.

---

[1] В своей книге «Мемуары бабушки» Паулина Венгерова описывает свадьбу своей сестры, которая происходила в Брест-Литовске в 1848 г. О танцах, которые там танцевали на девичнике (форшпиль, змирес), мы читаем следующее: «Отец и почетные гости с удовольствием смотрели на сольный танец, русский (вернее, украинский. — *М. Б.*) «козачёк», который изобилует большим количеством художественных фигур и грациозными движениями. За козачком следовала в очень быстром темпе «галопада», которую танцевали парами вокруг всего зала, останавливаясь на момент в каждом его углу. Потом танцевали веселый танец «бейгелэ», своего рода хоровод; потом «хосидл», сопровождаемый чрезвычайао бодрой музыкой (фанфары и тамбурин), и в заключение танцевали весьма манерно «контраданс» (см.: Wengerova P. Memoiren einer Großmutter. — Berlin, 1908, S. 174). Эта цитата отражает танцевальный репертуар богатой свадьбы, но и на других свадьбах танцевали много и охотно.

[2] Sammlung von Eisik Walich. — Worms, 1595—1605. — *М. Г.*

[3] См.: Rosenberg F. Über eine Sammlung deutscher Volks- und Gesellschaftslieder in hebräischen Lettern. — Geigers Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland, 1888, Bd. 2, S. 240—242. — In: Šiper I. Jidiše folksdramatik biz 1750. Varše, 1928, z. 70.

[4] См.: Квітка Кл. Професіональні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту. — Київ, 1924, с. 41.

[5] См.: Straczewski F. Die polnischenTänze. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, 1901, Heft 4, S. 717.

[6] Straczewski F. Ibid., S. 673.

Встречается, однако, и обратное явление: танец носит сугубо еврейское название, а мелодия его заимствована. Так, например, в качестве музыкального сопровождения традиционного танца невесты со своим отцом, с отцом жениха и другими почетными гостями, носящего название «кошертанц», исполняли полонез. Начиная с 40-х годов прошлого столетия и до наших дней почти все клезмерские капеллы на Украине в подобных случаях играли популярный полонез Огиньского.

В клезмерском репертуаре мы сталкиваемся с целым рядом украинских народных песен, которые обычно обрабатывались для солирующего инструмента (чаще всего скрипки): большой популярностью пользовались вариации для скрипки на украинскую народную песню «Іхав козак за Дунай» и другие. Среди более крупных произведений, например, — фантазия для скрипки А.-М. Холоденко (Педоцера) под названием «Чумак», в качестве основной темы которой взята украинская народная песня.

ИСТОРИЯ КЛЕЗМЕРСКИХ КАПЕЛЛ

Сведения, которыми мы располагаем о клезмерах и о клезмерских капеллах XIX столетия, далеко не полны — они отрывочны и случайны; еще более скудны подобные сведения о предшествовавших XIX столетию веках. Но даже эти отрывочные и случайные материалы дают возможность составить более или менее полное представление о роли музыки и ее исполнителей в еврейском быту, об упорной и тяжелой борьбе клезмеров за существование. Мы уже отмечали, что о самой музыке, исполнявшейся клезмерами как в еврейской, так и в нееврейской среде, в этих материалах никаких сведений нет.

Из дошедших до нас самых различных источников мы знаем, что клезмеры в еврейском быту существовали уже много столетий назад. Во всех городах с более или менее значительным еврейским населением

Еврейская свадьба в Германии (начало XVIII в.). Справа капелла музыкантов. Иллюстрация заимствована из книги И. Стучевского «Еврейские народные музыканты» (Иерусалим, 1959).

с 7053 к

функционировали клезмерские капеллы. Еврейскую свадьбу без клезмеров невозможно было себе представить, и это типично не только для XIX столетия. В воспоминаниях раввина Минца (конец XV — начало XVI в.) описание обряда еврейской свадьбы в Бамберге и Познани (Польша) и сопровождавшей его музыки занимает видное место; в частности, отмечается, что жениха и невесту ведут к венцу под музыку [1].

М. Оппенгейм. Венчание (1868).
На балконе слева первый скрипач, в центре — бадхон.

Не только в мирное время, но и в годы тяжелых невзгод (погромов, изгнаний и пр.) на свадьбе звучало хоть несколько инструментов. Характерным в этом отношении является постановление правления еврейских общин Литвы, записанное в протокольную книгу (пинкос) 1650 г.: «Мы также наложили на себя траур, — читаем мы в этом постановлении, — по случаю всех [постигших нас] бедствий: ни в одном еврейском доме, даже для увеселения жениха и невесты, не должно раздаваться звуков музыкальных инструментов в продолжение целого года, а именно до праздника Пасхи 411 г. по сокращенному летосчислению (=1651 г. — *М. Б.*). Исключение составляет свадьба в ночь «хуппы» (венчания. — *М. Б.*) и во время покрова невесты; после же того музыка решительно запрещена даже в две вышеупомянутые ночи, а тем

[1] Gideman M. Jidiše kultur-gešixte in mitlalter. — Berlin, 1922, z. 87.

более на улице днем не должно быть слышно звуков каких бы то ни было музыкальных инструментов, даже во время «хуппы» [...] [1].

Достоверно известно, что если еврейская свадьба в Германии (XV в.) должна была происходить в тех местах, где временно запрещалось музицировать (по случаю траура в княжеской семье и т. п.), то ее переносили за пределы этих областей, дабы иметь возможность провести празднество с музыкой [2]. Реже присутствовали еврейские музыканты на других семейных и общественных увеселениях, торжествах и пр. [3].

Нам известно, что уже в XVI веке клезмерам в Польше приходилось выдерживать острую и упорную борьбу с музыкантами неевреями. Польские музыканты начали организовывать свои цехи в начале XVI века, но в эти цехи евреи-музыканты не могли быть приняты, так как в музыкантские, как и в другие цехи, принимали членов не только по профессиональным признакам, но и по вероисповеданию. Борьба шла главным образом за то, чтобы еврейским музыкантам не разрешать играть для христиан. Однако только еврейская среда не могла дать клезмерам достаточно заработка, и они упорно добивались возможности играть также для христиан. В 1549 году польские цехи добились королевской грамоты (привилегии), запрещавшей клезмерам играть у неевреев; в этой грамоте и цеховым музыкантам запрещалось играть на еврейских свадьбах. Провинившийся в первый раз должен был внести в цех штраф в виде трех фунтов воска, во второй или в редких случаях в третий раз его исключали из цеха как недостойного и аморального члена.

Клезмеры из г. Кишинев (Польша). Конец XIX в. (крайний справа бадхон). Фотография заимствована из упомянутой книги И. Стучевского.

Можно усомниться в том, что цехам удавалось проводить в жизнь запрещения этой грамоты. Известно, что в Кракове, например, клезмеры все время играли для христиан. Однако в 1582 году цеховым музыкан-

[1] Литовский областной пинкос (протокольная книга). Протокол общины 1650 г., § 469.

[2] Gideman M. Op. cit., z. 89.

[3] Д-р Гланц Р. Отчет современника о торжественной процессии пражских евреев (на евр. яз.). См.: Arxiv far gešixte fun jidišn teater un drame (с. 80 и далее).

там удалось получить новую королевскую привилегию, запрещавшую всем нецеховым музыкантам, то есть еврейским клезмерам и итальянским музыкантам, которых тогда в Польше было немало, играть для христиан [1].

Во Львове, как это видно из документа, датированного 1629 годом, цеху еврейских клезмеров удалось заключить договор с цехом христианских музыкантов о том, что клезмерам разрешается играть на свадьбах и на банкетах у христиан и нанимать христианских музыкантов, если нужно играть в субботу или в еврейские праздники. По этому договору еврейский клезмерский цех должен был выплачивать христианскому цеху ежегодно 10 польских злотых, а львовскому магистрату — 2 польских злота. Из того же документа мы узнаем, что еврейский клезмерский цех во Львове насчитывал тогда тринадцать членов и что некоторые из них имели и другие профессии (занимались шитьем шапок, выработкой шмуклерских изделий [2] и пр.). Еврейские цеховые клезмеры играли на скрипках, лютнях, цимбалах, басе и на бубне. В клезмерский цех входили, вероятно, только оркестровые музыканты, так как вне его оставались цитрист и арфист (музыканты Исаак и Иосиф) [3].

Музыковед Пауль Нетль опубликовал ряд архивных документов, освещающих положение клезмерских капелл во второй половине XVII века в Праге. И там еврейских исполнителей не принимали в цех городских музыкантов, и им разрешалось играть только у евреев. В 1641 году они добились права играть и на нееврейских свадьбах, празднествах и т. п. Нееврейское население охотно приглашало их, но это ущемляло материальные интересы нееврейских музыкантов, которые начали писать на них многочисленные жалобы в магистрат. В жалобах говорилось, что еврейские клезмеры играют очень плохо: не выдерживают ни темпа, ни такта и только издеваются над благородной музыкой [4].

В своих ответных жалобах клезмеры выставляли весьма прозаический мотив: если им не будет разрешено музицировать, то не на что будет жить. Можно было бы подумать, что еврейские клезмерские капеллы действительно играли плохо, но это совершенно необоснованное заключение. Известно, что городские музыканты Бремена отзывались так неблагоприятно не только о еврейских клезмерах, но вообще обо всех музыкантах, которые с ними конкурировали. Они были недовольны тем, что музыкантам, не принадлежавшим к цеху, разрешалось играть на свадьбах и празднествах горожан. 9 января 1593 года они подали жалобу в магистрат, в которой говорилось, что музыканты этого прекрасного города вытесняются «сквернымн лирниками». Нецеховые музыканты выставили возражение против названия их лирниками и стали доказывать, что их «блаженной памяти отцы были уже гражданами города Бремена и играли на скрипках, виолах» и т. д. Если их лишат права играть по воскресным дням на свадьбах, они со своими семьями погибнут от голода [5].

Очень скудны сведения о клезмерах в Белоруссии. Так, в ревизских сказках за 1794—1795 годы указано, что в местечке Смиловиче, где проживало 53 еврейских семейства (111 мужчин и 181 женщина) было

---

[1] Poliński A. Dzieje muzyki polskieji, z. 61—62.

[2] Шмуклерские изделия — это изделия, в которых используется шитая золотом или мишурой тесьма, служащая для оторочки одежды, мягкой мебели и других вещей. — *М. Г.*

[3] Balaban M. Żydzi lwowsky na przelomje XVI i XVII wieku. — Lwów, 1906, s. 533—534.

[4] Nettl P. Die Prager Judenspielleutezunft; Alte jüdische Spielleute und Musiker. Цит. по рецензии д-ра Я. Шацкого (см.: Arxiv far jidiše gešixte fun jidišn teater un drame, z. 472).

[5] Arnheim Am. Aus dem Bremener Musikleben im XVII Jahrhundert. — Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, 1910, S. 380—381.

2 клезмера, в местечке Погосте, где проживало 82 человека мужчин и 133 женщины (количество семейств не указано) был один клезмер.

В списках за 1811 год мы находим следующие данные: в местечке Брагине Речицкого уезда, где проживало 259 евреев, было 2 клезмера, в местечке Клецке Слуцкого уезда, где проживало 662 еврея, было 3 клезмера [1].

Этим исчерпываются сведения о клезмерах в ревизских сказках. Не следует однако выносить заключения, что клезмеры так редко встречались в списках потому, что в то время их действительно было мало. Насколько списки эти не отражали действительного положения, можно судить по следующему примеру. В подобных списках по г. Минску не указан ни один клезмер, между тем в протоколах Минской общины (кагала) за 1797—1805 годы несколько раз встречаются специальные постановления, касающиеся отдельных музыкантов: разрешение проживать в Минске и играть на свадьбах, запрещение ходить по домам в праздник Маккавеев (Хануко) с поздравлениями и т. д. О составе капелл и их количестве в протоколах нет никаких сведений, но из протокола от 9.VI 1803 года можно заключить, что в Минске было тогда больше одной капеллы, так как было указано, что Мойше, сыну Шимо-

Л. Пастернак. Музыканты.

[1] Александров Г. Еврейское население в Белоруссии во время раздела Польши (на евр. яз.). См.: Cajtšrift. — Minsk, 1930, bd. IV, z. 44—45, 70—72.

на, разрешается быть бадхоном [1], а его помощником утверждается некий Мендель, и в том же пункте специально отмечается, что означенным лицам запрещается рекомендовать какую-либо из клезмерских капелл [2].

Из упоминавшегося выше факта, что даже в маленьком местечке, где проживало всего 53 семейства, было 2 клезмера, можно сделать заключение, что клезмеры были явлением не случайным, а типичным.

О клезмерах на Украине до XIX столетия мы никаких сведений не имеем.

Положение еврейских клезмеров в России в XIX столетии было совсем иное, чем в Польше, Чехии и др. Конкурентов в городах и местечках черты оседлости у них почти не было, и часто даже совсем слабые профессионально еврейские музыканты-любители должны были играть на балах, празднествах и т. п. у неевреев. В своем автобиографическом произведении «Записки еврея» Багров рассказывает, что в городе Л. (Полтавской губ.) в 40-х годах прошлого столетия было три молодых любителя-еврея, кое-как игравших на скрипке, флейте и виолончели. Городничий силой принуждал этот «оркестр» играть у него, ибо других музыкантов в городе не было [3]. Ниже мы приведем отрывок из воспоминаний И. Котика о клезмерской капелле в местечке Кобрине, которую приглашали к окрестным помещикам на балы.

С. Юдовин. Музыканты.

В начале XIX столетия количество профессиональных еврейских клезмеров было сравнительно невелико, а во второй половине столетия оно значительно увеличилось. Это объясняется тем, что кагальная орга-

---

[1] Ба́дхон — традиционный участник еврейского свадебного обряда, сопровождающий свадебное празднество стихотворными импровизациями и забавляющий гостей песнями, анекдотами и остротами.

[2] Брафман. Книга кагала.

[3] Багров Г. И. Записки еврея. — Спб., 1874, с. 151—152.

с 7053 к

низация утратила свои административные права и капеллы можно было свободно организовывать повсюду. Кроме того, в течение XIX столетия еврейское население в различных местечках значительно выросло, и новые капеллы начали возникать в тех местах, где их раньше не было, а там, где раньше была одна капелла, нередко появлялась вторая. Ограниченность числа профессий, доступных евреям царской России, принуждала многих людей, обладавших музыкальными способностями, становиться профессиональными музыкантами или по меньшей мере использовать музыку как дополнительную профессию. Указанные причины привели к тому, что число еврейских профессиональных музыкантов в России на протяжении XIX столетия значительно возросло. Можно предположить, что к концу XIX столетия в России было свыше трех тысяч еврейских профессиональных музыкантов. На одной только Украине число их доходило до двух тысяч [1].

Интересные сведения о капелле местечка Хабно Киевской губернии (в Полесье) в конце XIX столетия можно почерпнуть из рукописных материалов, присланных мне музыкантом Авраамом-Егошуа Маконовецким в ответ на анкету, помещенную в моей брошюре «Еврейская инструментальная народная музыка»[2].

Хабенская капелла обслуживала не только Хабно, но и все мелкие местечки в округе в радиусе 40—50 километров, в которых не было собственных капелл. Играли они не только на еврейских свадьбах, но изредка и у окрестных украинских, немецких, чешских, польских крестьян и у польских помещиков. У крестьян они часто играли те же танцы, что у евреев, а у помещиков играли исключительно салонные танцы.

Работа в оркестре, по-видимому, и тогда, в конце XIX — начале XX столетий, не давала музыканту достаточного заработка, особенно в таком небольшом местечке, как Хабно. Маконовецкий описывает, как в капелле производился расчет между музыкантами. Каждый музыкант, в соответствии с его ролью в капелле, получал определенный процент с рубля. Первый скрипач получал больше всех, а меньше всех — барабанщик. Но не во всех городах доход был одинаковый. В Полесье расчетной единицей была копейка, например: первый скрипач получал 22 с половиною копейки, второй скрипач — 15 копеек, кларнетист — 17 копеек и так далее вплоть до барабанщика, который получал 7 с половиной копеек, то есть полпая, так как целый пай составлял 15 копеек. На «далекой Украине», по определению Маконовецкого, расчет производился по-другому: там первый скрипач получал 1 рубль 50 копеек, второй — 1 рубль 10 копеек, а барабанщик — 50, а то и 70 копеек. По тому, что 15 копеек считались целым паем, можно себе представить, как велики были заработки клезмера. Несколько раз в своих воспоминаниях Маконовецкий пересказывает как легенду, будто капелла

---

[1] Мы не располагаем никакими статистическими данными по этому вопросу. Из материалов, собранных мною, видно, что в каждой губернии на Украине было приблизительно по 50—60 клезмерских капелл. Считая в среднем по 6 человек в капелле, получается (по сугубо приблизительному подсчету) на губернию по 300 человек музыкантов. В тех шести губерниях, в которых было сосредоточено еврейское население на Украине (Киевская, Волынская, Черниговская, Полтавская, Подольская и Херсонская), было, таким образом, приблизительно 1800 клезмеров — количество по сравнению с реальным, несомненно, приуменьшенное. В городах с более многочисленным еврейским населением всегда было по нескольку капелл, так, например, только в Бердичеве в последней четверти XIX столетия было свыше 50 клезмеров. В Белой Церкви, Радомышле и других городах было по две больших капеллы. Даже в таком сравнительно небольшом местечке, как Смела (Киевской губ.), в 1900 г. было три капеллы. Из них лучшая, руководимая скрипачом А.-И. Березовским, пользовалась популярностью во всей округе, и местные помещики приглашали ее на балы.

[2] Воспоминания Маконовецкого занимают 50 с лишним густо исписанных страниц ученической тетради.

с 7053 к

Педоцера заработала на свадьбе в Радомышле у Горнштейнов (тамошних миллионеров-сахарозаводчиков) две-три тысячи рублей. По тону рассказчика видно, что для него подобные деньги были несбыточной мечтой [1].

Местечко Хабно, как и все остальные местечки в округе, было бедное, и крупных богачей там не было. Соответственно богатых свадеб тоже не было, и капелла почти всегда играла в полном составе. «Меньше пяти человек никогда не играло», — пишет Маконовецкий. По-видимому, выступления в среде нееврейского населения тоже не приносили больших доходов. Показательно, что капелла даже не была в состоянии держать специального бадхона, и в качестве такового выступал один из музыкантов. Исполнялись пьесы из обычного для еврейских клезмерских капелл репертуара.

С. Юдовин. Музыканты.

Между клезмерскими капеллами существовала жестокая конкуренция, особенно в тех городах и местечках, где было две или больше капелл. Наибольшего ожесточения борьба достигала, когда дело касалось богатой свадьбы, сулившей крупный заработок. Нередко капелла отправлялась играть на свадьбе в район, считавшийся полем деятельности другой капеллы. Если конкурирующие капеллы приходили к соглашению, местные клезмеры уплачивали приезжим отступное, а иногда дело доходило до драки.

Интересно описывает Маконовецкий взаимоотношения между отдельными клезмерами капеллы. Когда кто-либо из музыкантов заболевал или по какой-либо другой уважительной причине не имел возмож-

---

[1] От родителей невесты, которые обычно устраивали свадьбу у себя, клезмеры получали за свою игру небольшую сумму, основной их заработок составляла плата, получаемая ими от гостей за танцы, виваты (приветствия), туши и т. п. Перед началом танца танцоры передавали собранные от участников деньги одному из музыкантов (чаще всего это был первый скрипач), который складывал их в футляр скрипки или в специальную кружку. После свадьбы два музыканта подсчитывали выручку и делили ее между членами капеллы согласно установленному порядку.

В статье «Старинные еврейские свадебные обряды» Л. О. Леванда приводит такие цены за танцы (обычные для 70-х годов прошлого столетия): полька и вальс по 5 копеек, мазурка — 10 копеек, кадриль — 20 копеек, лансье — 25 копеек (сб. «Пережитое», т. 3). Такая же плата за танцы указана в очерке Ив. Липаева «Еврейские оркестры» (Русск. муз. газета, 1904, № 6—7, с. 169, стлб. 170).

ности играть в оркестре, капелла продолжала выплачивать ему его обычный пай. Когда клезмер (по старости или по другой причине) больше не мог играть на своем инструменте и у него не было другой профессии, он получал полный пай, если же у него был еще какой-нибудь заработок, он получал полпая. Когда клезмер умирал, его вдова, если она была старухой и не имела детей, пожизненно получала целый пай. Если же у нее были дети, которые могли оказывать ей материальную поддержку, она получала полпая. За всем этим строго наблюдали все музыканты. Если возникал конфликт, съезжались клезмеры из окрестных местечек и улаживали его. По словам Маконовецкого, клезмеры никогда не допускали, чтобы их товарищ или его семья прибегали к чужой помощи.

И все же заработки были недостаточны, и клезмеры искали дополнительных доходов в преподавании музыки. Обычно они обучали игре на всех инструментах, кроме фортепиано, детей зажиточных родителей, помещиков, а иногда и других музыкантов. В основном ученики были из местного населения, реже из других мест (Маконовецкий рассказывает, в частности, как он обучал мальчика из еврейской семьи, проживавшей в селе в 35 километрах от Хабно). В те месяцы, когда по религиозным причинам нельзя было устраивать свадьбы, он уезжал на заработки в села.

СОСТАВ КЛЕЗМЕРСКИХ КАПЕЛЛ

Из старинных репродукций и других источников мы узнаем, что еврейская клезмерская капелла состояла преимущественно из исполнителей на струнных инструментах. В этом явлении не приходится усматривать какую бы то ни было национальную специфику, так как оно было общим для всего городского населения Европы. В XVIII—XIX столетиях различались две разновидности состава оркестра: так называемая «громкая» и «тихая» музыка. Первый оркестр состоял из рогов (труб) и барабанов, второй — из одних скрипок и флейт. Для каждого отдельного случая точно устанавливалось, какие сословия имеют право нанимать тот или другой оркестр и сколько танцев разрешается играть. Как правило, евреи не имели права пользоваться «громкой» музыкой. Такой оркестр разрешалось приглашать на свадьбу, если невеста принадлежала к первому (дворянскому) или в редких случаях — ко второму (купеческому) сословию.

Еврейские монеты времен войны Бар-Кохбы (135—132 до н. э.). На монете слева изображен четырехструнный инструмент (возможно, арфа), на монете справа — трехструнная цитра. Фотография из книги Стучевского.

Во всех странах, где жили еврейские клезмеры, они всегда играли на тех же инструментах, что и местные городские музыканты. На иллюстрации из средневековой пасхальной агады (повествования) мы видим еврейского исполнителя, играющего на лютне (см. фото). На позднейших репродукциях из различных книг Западной Европы, на которых изображены еврейские музыканты, мы всегда видим их с европейскими инструментами в руках. В указанном рукописном сборнике еврейских народных песен Айзика Валиха (XVI век) в числе инструментов, сопровождавших плясовую песню, упоминаются арфы, лютни, скрипки и барабан.

Клезмер-лютнист на обряде венчания.
Иллюстрация из средневековой рукописной пасхальной агады (повествования), хранящейся в Немецком национальном музее в Нюрнберге.
Под рисунком подпись: Свадьба Моисея и Ципоры.

Что касается состава еврейской профессиональной капеллы, то мы и тут не встречаем никаких специфических особенностей. До второй половины XIX столетия еврейская клезмерская капелла состояла обычно из трех-пяти музыкантов. В старинной еврейской народной песне есть такая строфа: «Истолкуем, что означает «три»: трое клезмеров, увеселяющих богатого и бедного». В другом варианте той же песни называется число пять: «Кто знает, что означает «пять»? Пять клезмеров» и т. д.

Я полагаю, что числа три и пять (означающие количество клезмеров), называемые в разных вариантах этой песни, обуславливались

Еврейские музыканты.
Франкфурт-на-Майне. 1717 г. Гравюра на меди.

главным образом местом свадьбы, а не различными историческими периодами: в одно и то же время в разных городах могло быть от трех до пяти музыкантов. Так, например, в параграфе 3 устава 1716 г. еврейской общины Франкфурта-на-Майне предписывалось приглашать на свадьбу не более четырех музыкантов, которым позволялось играть не позже полуночи. Музыкантов, нарушивших это постановление, не разрешалось приглашать на свадьбы в течение года [1].

В воспоминаниях еврейского писателя А. Б. Готлобера, относящихся к началу XIX столетия, упоминается о клезмерской капелле г. Староконстантинова (Волынь), которая состояла из четырех инструментов: скрипки, кларнета, файфиола и барабана с тарелками [2].

Композитор Н. А. Римский-Корсаков рассказывает о евреях-музыкантах его родного города (Тихвина быв. Новгородской губернии): «Тихвинский бальный оркестр состоял долгое время из скрипки, на которой выпиликивал польки и кадрили некий Николай, и бубна, в который артистически бил Кузьма — маляр по профессии и большой пьяница. В последние годы появились евреи (скрипки, цимбалы, бубен), которые заменили Николая с Кузьмой и сделались модными музыкантами» [3].

Еще в третьей четверти XIX столетия капелла из трех человек встречается во многих местечках в России. Так, Х. Чемеринский рассказывает в своих воспоминаниях, что в его родном местечке Мотоли (Гродненской губернии Кобринского уезда) в 60-х годах было всего три музыканта — скрипач, трубач и цимбалист [4].

О клезмерской капелле из пяти инструментов (скрипка, кларнет, цимбалы, бандура и барабан) рассказывает пользовавшийся популярностью бадхон А.-С. Фидельман [5]. Тот же состав, только без кларнета, упоминается в очерке М. А. Шацкеса («A farsterter hon») [6].

В очерке М. Майлеса, написанном в 1893 г. в Пирятине быв. Полтавской губернии («Farn badekns»), указан такой состав клезмерской капеллы: скрипка, кларнет, труба, бас и барабан; цимбалы не упоминаются.

Интересно отметить, что дольше всего цимбалы в клезмерских капеллах сохранялись в Белоруссии. Еще совсем недавно, в 1923 году и

---

[1] Эрик М. История еврейской литературы (на евр. яз.). — Киев, 1935, с. 139—140. См. также наше фото «Еврейские музыканты. Франкфурт-на-Майне, 1717.» (на с.). Ограничение состава капелл касалось только свадеб; в праздничной процессии евреев в том же Франкфурте-на-Майне в 1716 г. участвовал значительно увеличенный состав оркестра.

[2] Фридкин А. А. Б. Готлобер и его эпоха (на евр. яз.). — Вильнюс, 1926, с. 45—46. Что означает слово «файфиол» не ясно. В еврейско-русском словаре С. Рохкинда и Г. Шкляра (Минск, 1940) оно переводится как флейта, однако есть сведения, что файфиолом на Украине называли кларнет.

[3] Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — Спб., 1910, с. 4. К 1852 году относится сообщение Л. М. Жемчужникова о том, что в Харькове он наслаждался украинскими песнями, которые исполняли в трактире евреи на скрипках и виолончели. См.: Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого. — Л., 1927, вып. 2, с. 21.

[4] См.: Чемеринский Х. Мое местечко Мотоли (см.: Rešumot, b. II, z. 69—70) (на древнеевр. яз.). Это были профессиональные музыканты; для игры на свадьбе они нанимали барабанщика, а когда жениха и невесту вели под венец, впереди музыкантов шел бадхон, который бил в тарелки.

[5] Širej osof, oder di klejnštetldike xasene meejs Aleksander-Sender Fidelman. — Vilne, 1873.

[6] In: Bilder fun der Lite. Mimeni der emeser farfaser funem «Judišn far pejsex» (Еврейская народная библиотека, основанная Шолом-Алейхемом. — Киев, 1888, кн. 1, с. 170—171).

позже, в Петрограде играл ансамбль еврейских цимбалистов родом из Белоруссии [1].

Значительно реже встречаются упоминания о цимбалах в составе клезмерских капелл на Украине в последней четверти прошлого столетия. П. Чубинский называет такой состав еврейских клезмерских капелл (1876 г.): скрипка, бас, цимбалы и бубен [2]. Из десятков клезмеров, которых я опросил, лишь один кларнетист Дулицкий, родом из местечка Макарова быв. Киевской губернии, сообщил о своем деде, что он был цимбалистом, а капелла в целом состояла из скрипки, кларнета и цимбал. Из остальных опрошенных мною музыкантов ни один не помнит о цимбалистах в еврейских капеллах на Украине.

Приблизительно о таком составе — без цимбал, но с басом, — бытовавшем до 70-х годов прошлого столетия, рассказывали мне и другие клезмеры.

Более крупные капеллы состояли обычно из следующих инструментов: первой скрипки, второй скрипки (секунды), альта (редко, чаще было две вторых скрипки), виолончели или контрабаса, кларнета, флейты, корнета, тромбона (иногда баса) и турецкого барабана с тарелками; в самом конце XIX столетия в клезмерские капеллы был введен малый барабан. В больших капеллах обычно увеличивалось количество скрипок, участвовали два кларнета, виолончель и контрабас, других инструментов не было. Состав еврейских профессиональных оркестров начал увеличиваться лишь начиная со второй половины XIX столетия, а до того времени количество музыкантов было строго регламентировано общинной организацией. Однако ограничение числа музыкантов в свадебном оркестре не было специфическим явлением, присущим именно еврейской музыке, оно было характерно для оркестров многих городов Европы того времени.

КЛЕЗМЕРЫ В XIX СТОЛЕТИИ

Об одаренных клезмерах, живших до XIX столетия, до нас не дошло никаких документальных сведений, но в художественной литературе XIX века встречаются многочисленные описания талантливых народных музыкантов, настоящих художников, которые своим искусством вызывали восхищение народных масс. О них создавались легенды и сказки. Менделе-Мойхер-Сфорим (классик еврейской литературы Абрамович — *М. Г.*) упоминает об одной из таких легенд о Стемпеню и его скрипке, на которой он играл в лесах, в селах и повсюду, где танцевала крестьянская молодежь. В своем автобиографическом произведении «С ярмарки» Шолом-Алейхем рисует образ клезмера из маленького местечка, и при этом не широко известного, а заурядного, популярного только в своем местечке. Шолом-Алейхем в то время (конец 70-х годов) был учителем в местечке Ржищеве недалеко от Киева. «Единственный дом, куда он (Шолом-Алейхем пишет о себе в третьем лице — *М. Г.*) заходил и где чувствовал себя по-человечески, был дом музыканта Аврома. Артист по натуре, настоящий художник, музыкант Авром заслуживает того, чтобы о нем поговорить особо.

Это был высокий широкоплечий человек с маленькими глазками под густыми бровями и с длинными черными вьющимися волосами.

---

[1] Финдейзен Н. Еврейские цимбалисты Лепянские. — В кн.: Музыкальная этнография. Л., 1926, с. 37—42.

[2] Чубинский П. П. Материалы и исследования. Евреи юго-западного края. — Труды экспедиции в юго-западный край. Спб., 1872, т. VIII, вып. I.

Скрипка в его больших волосатых, с широкими ладонями руках казалась игрушкой. Нот он не знал, но, несмотря на это, были у него свои композиции. А играл он так, что, слушая его, замирало сердце. Это своего рода Стемпеню, возможно, даже на голову выше его. И в жизни он был тот же Стемпеню — личность необычайная, поэтическая натура и, кстати, большой поклонник красивых женщин и девушек»[1].

Вот еще отрывок, рисующий клезмера из маленького местечка близ Умани: «В Соколевке было два брата, Ошер и Хаим. Ошер руководил клезмерской капеллой и пользовался известностью во всей округе. Хаим играл у него в капелле вторую скрипку. Позже это ему надоело, он переехал к нам в местечко и стал самостоятельным музыкантом. Это был настоящий художник — с большими мечтательными глазами, с бледным изможденным лицом, с длинными, белыми, тонкими, очень чувствительными пальцами. О реальной действительности он имел очень смутное представление, любой ребенок мог его обмануть... Но зато когда он прикладывался щекой к скрипке и начинал водить по струнам, перед нами раскрывался новый мир. Вы чувствовали, что в его скрипке сидит пленная душа. Душа эта рвется на волю, плачет, рыдает и молит... Евреи с длинными бородами, с очерствевшими лицами чувствовали себя малыми ребятами, когда они слушали клезмера Хаима... Скрипка пела, скрипка говорила как живая, она хватала за душу. Лицо Хаима становилось еще бледнее, его большие глаза — еще больше, еще чернее, щека его крепко прижималась к скрипке, как будто к живому существу.

Хаим отлично играл на свадьбах, но еще лучше он играл для самого себя, ночью, когда все местечко засыпало. Жители раскрывали окна и слушали, как душа Хаима рвется к небу, молодежь стояла в тени домов, слушала и восхищалась. Хаим был поэтом, истинным художником»[2].

Но не только еврейский народ отдавал дань восхищения одаренному клезмеру. Многочисленные данные говорят о том, что и нееврейских слушателей приводила в восхищение игра лучших еврейских клезмеров. Так, например, И. Котик в своих мемуарах, относящихся к середине XIX столетия, рассказывает о некоем клезмере по имени Шепсл, который стоял во главе кобринской (Кобрин — уездный город быв. Гродненской губернии) капеллы. Шепсл не знал нот и все же был отличным скрипачом и пользовался широкой известностью во всей округе. «Этот Шепсл, — пишет И. Котик, — был таким виртуозом, что слава его дошла до Паскевича, польского наместника. Паскевич послал за Шепслом, и Шепсл у него играл на своей скрипке. Паскевич был поражен... Каждый вечер он приглашал к себе почетных гостей, и Шепсл играл для них часа два-три... Паскевич дал ему тысячу рублей и диплом, в котором он удостоверял, что Шепсл обладает божественным музыкальным талантом, только он музыкально не обучен»[3].

Другой помещик, Михновский, сам пианист, был восхищен игрой Шепсла и говорил, что за всю свою жизнь он никогда не слыхал такого исполнителя[4].

Когда подобный талантливый клезмер случайно получал возможность показать свое искусство лучшим музыкантам своего времени, он неизменно вызывал восхищение своим дарованием. Достаточно вспомнить изумительно талантливого клезмера Михаила-Иосифа Гузикова

---

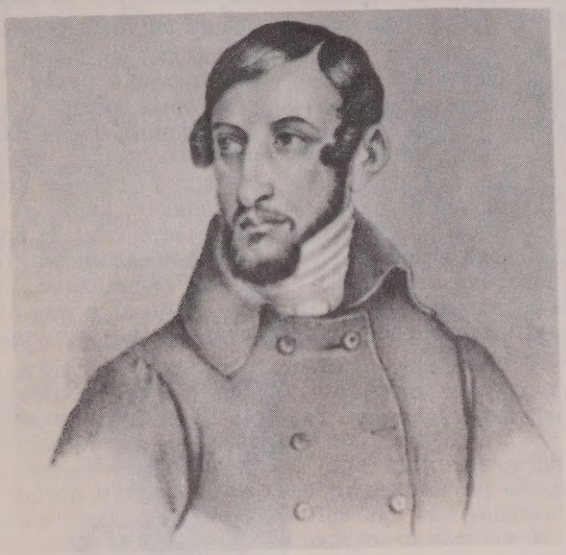
[1] Шолом-Алейхем. С ярмарки.: Собр. соч.: В 6-ти томах. — М., 1960, т. 3, с. 514—515.

[2] Ольгин М. Мое местечко на Украине (на евр. яз.). — Нью-Йорк, 1921, с. 20—21.

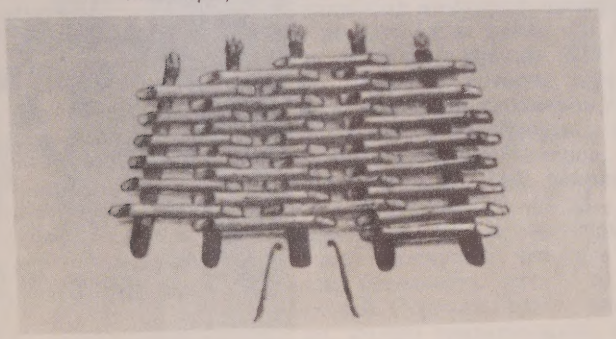
[3] Котик И. Мои воспоминания (на евр. яз.). — Варшава, 1912, т. 1, с. 37—38.

[4] Там же, с. 233.

(1809—1837), который своей игрой на таком примитивном инструменте, как цимбалы, вызывал восхищение и удивление во многих музыкальных центрах Европы.



Цимбалист М.-И. Гузиков (1809—1837).
Иллюстрация из книги Стучевского.



Самодельные цимбалы,
на которых играл М.-И. Гузиков.
Иллюстрация из книги Стучевского

На Гузикове стоит остановиться несколько подробнее. Он родился в местечке Шклове быв. Могилевской губернии в семье клезмера, в роду которого в течение столетия рождались способные музыканты, главным образом флейтисты. Михаил-Иосиф, как и его отец, дед и прадед, играл на флейте. Уже в очень раннем возрасте у него появились симптомы тяжкого недуга (туберкулеза), и он вынужден был бросить флейту. Тогда он начал играть на цимбалах, причем сам сконструировал для себя особые цимбалы, состоявшие из деревянных палочек на соломенной подстилке. Звук этих цимбал был слабый, но он захватывал слушателя своим мягким и оригинальным тембром.

Мы не располагаем сведениями о том, каким образом Гузиков получил возможность выступать на концертах. Известно лишь, что в 1832 году он выступил на концерте в Киеве, и там его слушал знаменитый

в ту пору скрипач Липиньский, который был поражен его игрой. В том же году Гузиков выступал в Одессе. После его вторичного выступления в Одессе в 1833 году ему устроили концертное турне по Европе (Австрия, Германия, Бельгия, Франция) [1]. Всюду он имел огромный успех. Из Брюсселя он отправился обратно в Россию, но домой не доехал: умер во время концерта в г. Аахене с цимбалами в руках.

Композитор Мендельсон-Бартольди, который вместе с знаменитым скрипачом Давидом слушал Гузикова в Лейпциге, писал своей матери 18 февраля 1836 года: «Мне очень интересно узнать, понравился ли Вам Гузиков так же, как и мне. Это настоящий феномен, исключительный музыкант, стоящий не ниже любого великого виртуоза как по манере исполнения, так и по своему зрелому мастерству. И потому-то он меня обрадовал своей игрой на этом деревянно-соломенном инструменте гораздо больше, чем многие своей игрой на фортепиано, хотя инструмент его очень неблагодарный... Как бы то ни было, я уже давно не испытывал такого наслаждения от концерта, как на этот раз, ибо этот Гузиков воистину гений» [2].

Последний варшавский цимбалист Мордехай Пайерман (1810—1895). Фотография из книги Стучевского.

[1] В «Одесском вестнике» мы читаем такую заметку: «Прибывший сюда артист М. Гузиков честь имеет известить почтеннейшую публику, что в будущий понедельник, 14-го августа, даст на здешнем театре концерт, во второй раз, на новоизобретенном им инструменте из дерева и соломы» (12 авг. 1833, № 63, с. 252).

В том же «Одесском вестнике» (9 июня 1837, № 49, с. 572) упоминается о выступлениях Гузикова как в Одессе, так и в других городах, в частности в Брюсселе.

[2] Briefe aus den Jahren 1830—1847 von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Leipzig, 1882. О Гузикове имеется довольно обширная литература. См., напр.: Schlesinger. Über Gusikow. — Wien, 1836; Fetis. Biographie universelle des musiciens. — Brux., 1835—44 (а также музыкальные словари Римана, Менделя и др.).

с 7053 к

Эту высокую оценку можно отнести не только к Гузикову, которого слушали и которым восхищались лучшие музыканты его эпохи, но и, в какой-то степени, ко многим безвестным клезмерам, о которых нет никаких сведений, и которые, не покидая маленьких местечек в черте оседлости, также радовали и волновали своим искусством народ.

О том, как еврейские музыканты обучались своему ремеслу в более отдаленном прошлом (до XIX столетия), мы не имеем никаких данных. Некоторые сведения по этому вопросу, которыми мы располагаем, относятся к 30-м годам XIX столетия, да и то не непосредственно к профессиональным музыкантам. В своих «Записках еврея» Багров рассказывает, как он учился играть на скрипке у клезмера Лейвика (в Полтаве в 30-е годы): «Я, — пишет Багров, — исправно брал уроки и упражнялся по нескольку часов сряду. Методы преподавания у владельца черной скрипки не было. [...] После единственной C-dur'ной гаммы я перешел прямо к изучению песен и простых невычурных пьес, причем нот не полагалось. Ноты были китайской грамотой как для самого маэстро, так и для его сподвижников: меня учили наглядно, прямо с пальцев. Тем не менее я делал быстрые успехи, и реб Лейвик гордился мною как живым доказательством его методы. Я и сам был очень доволен своим преуспеванием в музыке и с радостью отдавал свой последний грош»[1] (Лейвику). Багров не был профессиональным музыкантом, он происходил из такой семьи, которая сочла бы для себя величайшим позором, если бы он избрал музыку своей профессией, поэтому учился он тайком от своих родителей. Метод клезмера Лейвика был типичен для той эпохи. Так, например, вышеупомянутый виртуоз-цимбалист М.-И. Гузиков и его ученик Якоб Эбен из Вильны, тоже знаменитый цимбалист, не знали нотной грамоты и весь свой репертуар разучивали и играли по слуху. И другие музыканты, упоминаемые в различных мемуарах, например скрипач Шепсл из Кобрина, тоже играли по слуху и не знали нот. Надо полагать, что большая часть клезмеров первой половины XIX столетия обучалась игре по слуху и играла по традиции, которая передавалась от деда к отцу, от отца к сыну. Между тем число клезмеров все возрастало, и игре на музыкальных инструментах стали обучаться не только их дети. В начале XIX столетия появилось немало клезмеров, родители которых не были профессионалами-музыкантами. Так, например, отец популярного скрипача Исроэля-Герша Березовского (1813—1873) из местечка Смелы быв. Киевской губернии не был музыкантом. О том, как и у кого Исроэль-Герш учился играть на скрипке, его внук В. А. Березовский, с которым мне приходилось беседовать, ничего не мог сказать. Судя по тому, что пятеро сыновей Исроэля-Герша, которых он обучил, стали хорошими музыкантами, можно предположить, что он играл не по слуху, а имел какое-то музыкальное образование. Старший сын его, Авраам-Ицхок (Мици) с десяти лет начал систематически заниматься с отцом и стал хорошим скрипачом, пользовавшимся популярностью во всей округе. С 12 лет он играл в оркестре отца, а впоследствии сам руководил этим оркестром, который охотно приглашали как на еврейские свадьбы, так и на балы к помещикам.

Не из клезмерской семьи происходил также скрипач Исроэль-Мойше Рабинович (1810—1900). Шести-семи лет он начал играть по слуху на самодельной скрипке. Однажды на спиртной завод, где работал его отец, приехал акцизный чиновник, оказавшийся хорошим скрипачом. Игра Исроэля-Мойше вызвала у него большой интерес. Вскоре он по-

---

[1] Багров Г. И. Указ. изд., с. 27—28.

дарил ему скрипку и некоторое время систематически занимался с ним. Младший брат Исроэля-Мойше научился играть на виолончели[1].

Исроэль-Мойше долго не решался стать профессиональным клезмером, и только тогда, когда подросли его трое сыновей, один из которых играл на флейте, другой на кларнете, а третий на виолончели, он организовал свой постоянный оркестр и стал играть на свадьбах. Внук его, скрипач М. И. Рабинович, много лет играл вместе с дедом, у которого с детства учился игре на скрипке. В 30-е годы он руководил Еврейским государственным народным инструментальным ансамблем в Киеве.

Самой собою разумеется, что незнание нотной грамоты весьма ограничивало репертуар рядового клезмера, так как всякое новое произведение ему приходилось усваивать исключительно по слуху. И все же клезмеры усваивали и включали в свой репертуар много новых пьес, почерпнутых из самых различных источников, усвоенных от нееврейских музыкантов, услышанных в исполнении военных и других оркестров[2].

Однако и в первой половине XIX столетия было немало клезмеров, в какой-то степени овладевших музыкальной грамотой, что позволяло им разучивать новые произведения по нотам. Мы имеем сведения о том, что отец прославленного Стемпеню Шолом Друкер (1798—1876) был немного знаком с нотами. Сын его, Иосиф Друкер, прозванный в народе Стемпеню, некоторое время систематически учился у киевского скрипача.

Контрабасист Мойше-Довид Нотен, 67 лет, сообщил мне, что в детстве он видел у своего отца рукописную нотную книгу, в которую его дед, скрипач Егошуа-Герш Нотен (1801—1871) записывал свои собственные композиции и другие произведения своего репертуара.

Сын Егошуа-Герша — Нохем Нотен (1839—1905, прожил всю свою жизнь в местечке Бершади в Подолии) — руководил уже оркестром из восьми человек и систематически через извозчиков выписывал рукописные ноты у клезмеров из Умани. Он получал также произведения Стемпеню и Педоцера. Кроме еврейских произведений, он выписывал и другие пьесы, которые его оркестр исполнял в домах разных помещиков.

Типичный образ еврейского профессионального музыканта последней четверти XIX столетия вырисовывается из цитировавшихся воспоминаний Маконовецкого.

А.-Е. Маконовецкий родился в 1872 году в местечке Хабно быв. Киевской губернии. «Отец мой, — пишет Маконовецкий, — был клезмером, скрипачом. Жил он в местечке Брагине быв. Минской губернии и играл с местными клезмерами, потом женился на девушке из Хабно и туда

---

[1] Старая тетка Рабиновичей издавна помогала бедным девушкам, собирая для них приданое. Когда мальчики подросли, тетка и их привлекла к этому делу. В те дни, когда она шла собирать приданое для бедных невест, она надевала праздничное платье и в сопровождении мальчиков ходила по улицам местечка; мальчики играли, тетка била в бубен и пританцовывала. Она заходила в дома состоятельных жителей, которые давали ей деньги, вещи и пр.

[2] Багров рассказывает, например, о репертуаре, усвоенном им под руководством скрипача Лейвика. Через некоторое время после того, как он начал учиться игре на скрипке, его послали показать свое искусство в семье местного откупщика. Он там сыграл полонез Огиньского, какую-то мазурку в миноре и вальс под названием «Смех и слезы» (Багров Г. И. Указ. изд., с. 42—43). Выше мы уже отмечали, что полонез Огиньского сохранился в клезмерском репертуаре почти до наших дней, его играли на свадьбах для специального танца с невестой («кошер-танца»).

А.-Е. Маконовецкий со своими внуками.

переехал. Здесь он подучился у местного органиста нотам[1], собрал несколько молодых людей, обучил их игре на разных инструментах и таким образом создал хабенскую капеллу (в 1858 г.)[2]. Отца моего звали в местечке Исроэль-скрипач. Он был не только скрипачом, но и часовых дел мастером, цирюльником, стекольщиком[3] и кроме того — бедняком. Несмотря на это, он брал к себе детей других бедняков и обучал их музыке».

Сам Авраам-Егошуа начал учиться игре на скрипке в возрасте семи лет у отца. И сразу же, семи лет от роду, он начал играть в капелле отца на бубне. В восемь лет он уже получал за игру на свадьбе копеек

---

[1] Во второй половине XIX столетия клезмеры Украины, Белоруссии и других областей России всемерно стремились использовать всякую возможность для овладения музыкальной грамотой. В упомянутом выше произведении бадхона Фидельмана (Fidelman A.-S. Širej osof) есть такие стихи (подстрочный перевод мой):

Ему (скрипачу. — *М. Б.*) еще в одном повезло,
Владелица местечка обучила его нотам.
У нее есть старое фортепиано,
Она ему показала *a* и *b* и *cis*,
И он уже обучен концертам.

[2] Многие музыканты, у которых я собирал сведения, сообщили мне, что их отцы или деды переехали на Украину из Литвы или Белоруссии, что по-видимому было частым явлением в то время. Среди эмигрантов были и профессиональные музыканты.

[3] В том же произведении Фидельман рассказывает о побочных профессиях клезмеров:

Жить одним лишь музыкантским делом не так-то просто,
Потому что не всегда бывают свадьбы.
Цимбалист часто служит посыльным в общине,
А барабанщик — служкой в погребальном братстве,
Кроме того, он еще промышляет лошадьми,
А скрипач, с тех пор как я его помню,
Всегда содержал шинок.

Побочными профессиями приходилось овладевать в прошлом и нееврейским народным музыкантам.

30—40. Позже он начал играть партию второй скрипки и получал уже 60 копеек за свадьбу. Когда же мальчик подрос, отец отдал его на два года в обучение в местечко Малин (быв. Киевской губернии) к клезмеру Арону-Мойше Сиротовичу, скрипачу, который, как отмечает Маконовецкий, играл лучше его отца. Сиротович, который, кстати, тоже имел еще одну профессию — был стекольщиком, должен был обучать его и кормить, а по окончании двухлетней учебы отец Маконовецкого должен был уплатить Сиротовичу 50 рублей. «Я зарабатывал ему деньги, — пишет Маконовецкий про то время, — он научил меня играть танцы, и я был у него вторым скрипачом. По нотам, печатным школам он меня не обучал, кормил тоже плохо, и я голодал. Играть в доме он мне не разрешал, а если какой-нибудь [...] музыкант-любитель иногда [приносил печатную школу и] показывал мне ноты, приходилось прятаться в старом сарае: я пробил там дырки в прогнивших стенках, для того чтобы проходил свет и я мог читать ноты. Так я мучился и голодал год и пять месяцев». Жить так дальше ему стало невмоготу, он ушел от Сиротовича и переехал в Радомышль — бывший уездный город Киевской губернии. «Там, — пишет Маконовецкий, — была хорошая капелла клезмеров. Руководителем был Нунэ Вайнштейн, сын старого слепого Рахмиэля, тоже отличного скрипача, игравшего когда-то видную роль в капелле и владевшего всеми инструментами» [1]. В Радомышле Маконовецкий пробыл до 1893 года. «И там, — пишет Маконовецкий, — меня жестоко эксплуатировали и не обучали. Но я сам учился играть на всех инструментах». Зарабатывал он в Радомышле уже 40 рублей за сезон и жил на хозяйских харчах. В 1893 году, когда Маконовецкого должны были призвать на военную службу, он уехал к отцу в Хабно и с тех пор жил там почти безвыездно. Он стал руководителем местной клезмерской капеллы, отказался от побочных профессий и занимался исключительно музыкой. Но все другие музыканты его капеллы имели побочное ремесло — большей частью были цирюльниками. Капелла состояла из 9—10 человек, в число инструментов входили 2 скрипки, 2 кларнета, 2 трубы, 1 флейта, 1 тромбон и 1 виолончель; барабанщик играл на двух барабанах — на турецком и на малом. В 90-е годы прошлого столетия Маконовецкий уже не мог удовлетвориться примитивным музыкальным образованием, которое он получил у отца и других клезмеров. Он стремился получить более или менее систематическое музыкальное образование, причем самоучкой. Он проштудировал «три части школы Берио и школу поляка Недзельского, покупал концерты, дуэты [...] этюды». Вот таким образом он обучался игре на «всех» инструментах (имеются в виду те инструменты, которые входили в клезмерскую капеллу). В капелле он был первым скрипачом и руководителем. Ноты, которые он выписывал у музыкантов из других городов — из Макарова, Радомышля, даже из Белой Церкви, — он расписывал для всех инструментов.

В Хабно, как и во всех еврейских местечках, «порядочное» общество относилось с презрением к ремеслу музыкантов. «Ремесло музыканта, — пишет Маконовецкий, — было в глазах публики в малых местечках весьма презираемым. Музыкантов наделяли всякими презрительными кличками» [2]. Но наш корреспондент все время подчеркивал, что счи-

---

[1] В Радомышле тогда была еще одна клезмерская капелла, которой руководил скрипач Берман.

[2] В упомянутой книге П. П. Чубинского «Материалы и исследования. Евреи юго-западного края» встречается следующее замечание: «Музыкальное искусство, хотя само по себе любимо евреями, но музыканты, особенно молодые, не пользуются уважением общества: на них смотрят как на легкомысленных людей, не отличающихся ни нравственностью, ни религиозностью. Но из старых музыкантов-евреев, содержащих «компании», бывают люди степенные и пользующиеся уважением общества» (Труды экспедиции в юго-западный край. — Спб., 1872, т. VIII, ч. 1, с. 33).

тает свою профессию самой лучшей; человек, не понимающий музыки, по его мнению, — не настоящий человек.

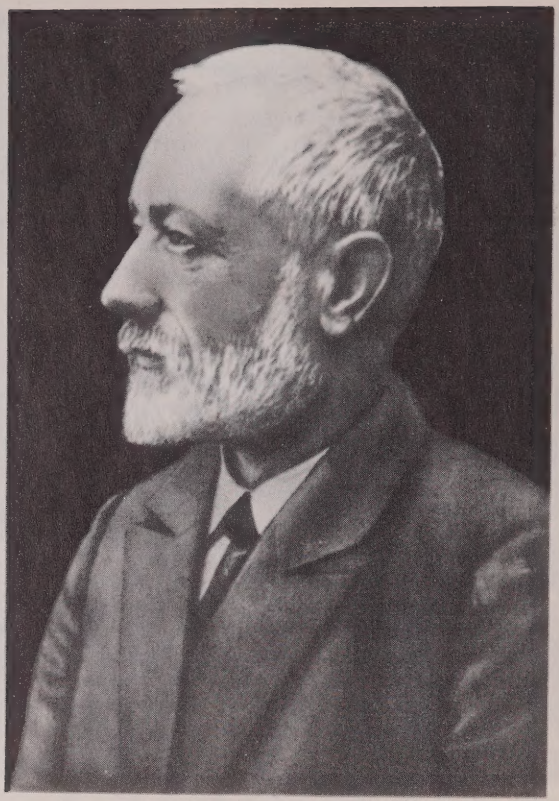
В своих воспоминаниях Маконовецкий воссоздавал быт еврейских профессиональных музыкантов конца XIX — начала XX столетия. Многих обычаев и традиций клезмеров былых времен он уже не застал и знал о них лишь со слов своего отца и других старых клезмеров. Так, например, он рассказывал, что его отец в праздник Пурим ходил по домам с народными комедиантами (пурим-шпилер; он называл их артистами) и сопровождал их пение игрой на скрипке. От старых музыкантов он слыхал, что в оркестре раньше бывал бадхон — певец, острослов, фокусник и т. п., который увеселял гостей на свадьбе.

Оркестр в еврейском народном театре XVII столетия (сцена из «Ахашверош-шпиля»). Миниатюра. Музей Берсона, Варшава.

В его время даже в такой глуши, как Хабно, многие старые еврейские клезмерские традиции были уже забыты, и клезмеры все больше и больше превращались в профессиональных музыкантов.

Как говорилось, во второй половине XIX столетия на Украине появляется целая плеяда еврейских профессиональных музыкантов, которые прославились как отличные исполнители. Некоторые из них получили широкую популярность как авторы целого ряда произведений, ставших излюбленными пьесами клезмерского репертуара. Таковы, например, упомянутые выше Иосиф Друкер—Стемпеню (Бердичев, 1822—1879), Авраам-Мойше Холоденко — Педоцер (Бердичев, 1828—1902), Хаим-Меер Гегнер (Белая Церковь), Ехиель Гойзман (известный под именем Алтер из Чуднова на Волыни, 1846—1912), Авраам-Ицхок (Мици) Березовский (Смела, 1844—1888), Исроэль-Мойше Рабинович (Рожев, Фастов и Брусилов быв. Киевской губернии, 1807—1900), Нунэ и Рахмиэль Вайнштейны (Радомышль быв. Киевской губернии), Вольф Чернявский, зять Стемпеню, скрипач, руководивший после смерти Стемпеню его оркестром (Бердичев, 1841—1930), и многие другие.

с 7053 к



Е. Гойзман (Алтер из Чуднова).
1846—1912.

Далеко не все эти музыканты получили систематическое музыкальное образование, но они уже свободно играли по нотам. Репертуар многих из них, кроме традиционных еврейских пьес, включал и целый ряд более современных произведений европейского скрипичного репертуара. В конце XIX столетия многие клезмеры вступили в оперные, симфонические оркестры и различные камерные оркестры и ансамбли.

Вот так жил в старину еврейский народный музыкант-клезмер. Несмотря на все свои усилия и стремление к более высокой музыкальной культуре, он оставался типичным клезмером. Но дети его и, в особенности, внуки, растущие в советскую эпоху, обучаются в советских музыкальных школах и консерваториях. *

Следует отметить некоторые характерные черты исполнительского стиля клезмеров второй половины XIX столетия. В первую очередь нужно подчеркнуть глубокую эмоциональность и выразительность их исполнения произведений лирического и драматического склада. Лучшие исполнители-клезмеры всегда глубоко трогали своих слушателей. «Его скрипка говорит, как живая» — это распространенное народное выражение, передающее восхищение слушателей хорошим исполнителем.

с 7053 к

В произведении еврейского классика Я. Динезона «Гершеле»[1] один из героев рассказывает о народном скрипаче: «Старики меня уверяли, что они буквально слышали слова, которые его скрипка произносила, когда он играл на ней. И по сю пору говорят еще, что его скрипка не играла, а говорила, обращаясь к сердцу, и вызывала слезы у тех, кто слышал его игру. Какое чувство вкладывал он в свои струны!» Шолом-Алейхем рассказывает о Стемпеню: «...Бывало, только возьмет в руки скрипку, проведет по ней смычком, и скрипка заговорит. Да как заговорит! Живым, подлинно человеческим голосом»[2]. В еврейской среде скрипку любили главным образом за лирический, мягкий и теплый тон. В свадебном репертуаре скрипача-солиста были произведения и виртуозного характера, но наиболее любимыми были все же лирические пьесы. Вот народная загадка о скрипке: «В лесу она растет, в магазине висит, тронешь — она заплачет».

Из отдельных деталей клезмерского исполнительского стиля стоит отметить частое употребление всевозможных мелизмов — форшлагов, мордентов, трелей, а также глиссандо. Когда длящаяся на интервале большой или малой секунды трель начинается сначала восьмыми в медленном или умеренном темпе, то оба звука берутся одним пальцем глиссандообразно[3]. Сурдин не употребляли. Для имитации звука украинской лиры клали на деку медную монету, гребешок или какой-либо другой предмет. *

МУЗЫКАНТЫ-ЛЮБИТЕЛИ В ЕВРЕЙСКОМ БЫТУ

Как видно из предыдущего изложения, клезмеры — это профессиональные музыканты, игравшие за плату на свадьбах. Но широкие еврейские массы настолько стремились к музыке, что хотелось не только почаще ее слушать, но и играть самому. Людей, обучавшихся игре на каком-либо инструменте только из любви к музыке, было довольно много в еврейской среде.

«Вы хотите знать, сколько мужчин в доме? — Посмотрите на стены. Сколько скрипок там висит, столько мужчин», — читаем мы в рассказе И. Л. Переца «Превращения одной мелодии»[4].

Обычно такие любители обучались у какого-либо местного клезмера. В конце прошлого столетия в каждом городе и местечке десятки молодых людей обучались игре на инструменте, чаще всего на скрипке, реже на кларнете или флейте; виолончель мало кого привлекала. Музыкант-любитель обычно стремился овладеть наиболее любимым и по-

---

[1] Рассказ опубликован в кн.: Jüdische Bibliothek, 1893.

[2] Шолом-Алейхем. Стемпеню. Собр. соч.: В 6-ти томах. — М., 1959, т. 1, с. 51.

[3] Некоторые произведения можно было исполнить только на перестроенной скрипке, настроив ее следующим образом: a, d^1, f^1, f^2. Для того, чтобы сблизить первую и вторую струны (в обычной настройке $a^1 — e^2$), у головки инструмента, там, где струны сходят с грифа к колкам, делались добавочные насечки, так, чтоб можно было нажать на обе струны одним пальцем. Это давало возможность играть не только октавы в любом темпе, но и разные форшлаги, трели и другие мелизмы октавами.

Клезмеры иногда употребляли разного рода куштюки во время игры: держали скрипку на спине, играли в перчатках и т. п.

Об одном таком музыканте в местечке Мотоли возле Пинска рассказывает Х. Чемеринский в своих мемуарах «Мое местечко Мотоли» (см.: Rešumot, b. II, z. 70—71).

[4] Perec I. L. A gilgl fun a nign. — M., 1959, z. 298.

пулярным у евреев инструментом — скрипкой, на которой он мог бы в семейном кругу, среди друзей и родных сыграть песню, танец, напев и т. д., а иногда и музыкальную пьесу посложнее. Чаще всего любители играли соло или сопровождали пение членов семьи в унисон. Аккомпанировать почти никто не умел, и если в семье играли несколько человек, чаще всего они играли в унисон.

В своей автобиографии Шолом-Алейхем рассказывает: «Умение играть на скрипке в те времена (в начале 70-х годов прошлого столетия в местечке Переяславе быв. Полтавской губернии. — *М. Б.*) было одним из неотъемлемых признаков образованности, наравне со знанием немецкого или французского языка [...] Поэтому почти все дети уважаемых горожан учились играть на скрипке»[1]. [...] Это было типично не только для Переяслава, но и почти для всех городов и местечек на Украине. На свадьбе или вообще за плату такие любители никогда не играли. Менделе-Мойхер-Сфорим рассказывает о столяре Герцле Кейлесе, который «играл на скрипке, но, конечно, не на свадьбах». А.-М. Дик сообщает о скрипаче Карпеле, «что он был очень богобоязненным скрипачом, ибо играл на бедных свадьбах бесплатно, а жил на заработок от малярного ремесла»[2].

Девушек очень редко учили играть на скрипке. В зажиточных семьях в более крупных городах девочек иногда обучали игре на фортепиано. В упоминавшемся произведении Шолом-Алейхема «С ярмарки» автор указывает на то, что дочь местного богача была единственной в городе, умевшей играть на фортепиано. В ту пору девушек из богатых семей, игравших на фортепиано, можно было встретить и в Бердичеве, и в других более крупных городах. Но массовым это явление в тогдашнем еврейском быту, конечно, быть не могло[3].

Ослабление общественных предрассудков по отношению к профессии музыканта, с одной стороны, увеличение числа людей, обучавшихся музыке профессионально (как клезмеров, так и любителей), с другой стороны, обусловило то обстоятельство, что профессиональными музыкантами становились представители и других социальных слоев, а не только тех, из которых происходили клезмеры.

Формы музицирования профессионалов и любителей в наше время коренным образом изменились. Клезмеры, как и многие другие порождения старого уклада жизни, ушли в область предания. Но они оставили свой след в истории еврейской музыкальной культуры — ценное наследие, заслуживающее собирания и тщательного изучения. Среди сотен произведений, созданных клезмерами, немало настоящих перлов, истинно художественных сочинений — это плоды творчества высоко одаренных художников. Лучшие из них, наравне с фольклорными произведениями других народов, найдут свое место в мировой музыкальной сокровищнице как яркие памятники своего времени. Отдадим же дань благодарности и признания этим скромным народным музыкантам и композиторам, которые украшали своим искусством жизнь народа и творчество которых было верным спутником и выразителем его горестей и радостей.

---

[1] Шолом-Алейхем. С ярмарки. С. 466.

[2] См.: Alte jidiše zagen meejs A M D. — Vilne, 1876, z. 27.

[3] Среди профессиональных еврейских музыкантов женщины тоже не встречались. Одно из редких сведений о том, что женщины играли в еврейских оркестрах (в Западной Европе), относится к XV веку (см.: Wolf A. Op. cit.). Лишь в начале XX столетия клезмеры начинают обучать своих дочерей музыке, большей частью игре на скрипке, и включают их в состав своих оркестров. Но даже в указанное время это могло происходить только в еврейских оркестрах больших городов, а не маленьких местечек.

с 7053 к

НЕКОТОРЫЕ ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

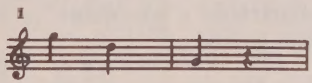
Еврейская инструментальная народная музыка делится на два основных вида: 1. музыка для танцев и 2. музыка для слушания. Рассмотрим коротко каждый из них в отдельности.

Танцевальная музыка составляет самую значительную часть клезмерской музыки. Об общераспространенных танцах, которые исполнялись на еврейских свадьбах, здесь говорить не приходится: как и все другие слои городского населения, евреи всегда перенимали популярные танцы своего времени. Из специфически еврейских танцев, то есть таких, которые танцевали только на еврейских свадьбах, наиболее любимым и популярным нефигурным танцем был фрейлехс, а из фигурных танцев — шер. Из других танцев можно назвать еще бейгэлэ, баройгэз-танц, сэмэнэ, шток и другие.

Фрейлехс — это общий танец с неограниченным количеством участников, которые берутся за руки или кладут друг другу руки на плечи и танцуют в хороводе, но его можно танцевать и соло. Фрейлехс имеет разные названия: «hopke» (гопак), «redl» (кружок), «karahod» (хоровод), «drejdl» (юла), «kajlexiks» (круг), «rikudl» (танец) и др. Танец не имеет устойчивого темпа, его темп колеблется от moderato до presto. В кругу обычно танцевали в умеренно быстром темпе, но если среди участников танца были старики, фрейлехс играли в более медленном темпе. Мелодика фрейлехсов различалась в зависимости от темпа.

Размер фрейлехса всегда двудольный. По форме это периоды (за редкими исключениями) из 8 и 16 тактов.* Подавляющее большинство фрейлехсов двух- и трехколенные.

Следует отметить, что различие между формами двух- и трехколенных пьес, то есть схемами ab и aba, было скорее теоретическим, так как в музыкальной практике клезмеров оно не имело никакого значения — во время танца каждый фрейлехс повторялся бесконечное количество раз, и каждая его часть — два (а иногда и четыре) раза. Поэтому трудно было определить, когда колено *a* является началом, а когда концом. Для того, чтобы танцующие знали, что музыканты заканчивают танец, они обычно завершали его (как и все танцы) такой формулой:



В свадебной сутолоке и шуме подобная канонизированная концовка была необходима.

Реже можно встретить фрейлехс в сложной трехчастной форме. В значительном количестве произведений, близких фрейлехсу (в настоящем издании — 25 номеров) [1], мы замечаем схему, которая встречается чрезвычайно редко в музыкальной литературе: abcb.** Для этой схемы характерно то, что третье колено (c) чаще всего звучит в другом ладу или в другой тональности. Конец третьего колена всегда подготавливает модуляцию в основной лад. Для фрейлехсов, построенных по этой схеме, типична еще одна черта: первые четыре такта третьего колена состоят большей частью из одного звука (чаще всего основного тона): он

[1] Автор не называет их. — *М. Г.*

с 7053 к

занимает по две четверти в первых двух тактах, а в третьем и четвертом тактах — по одной четверти (иногда восьмыми).* Временами вместо одного звука звучит мотив, состоящий преимущественно из основного тона; в первых двух тактах он занимает по полторы четверти, в третьем и четвертом тактах — по одной восьмой. Подобное начало пьесы обладает воодушевляющим характером, оно как бы подбадривает танцующих. Если третье колено в этой схеме не имеет такого вступления, то мелодия первых тактов обязательно идет звуками большей длительности.

Танцы шер и фрейлехс, исполняемые в быстром темпе, трудно различимы между собой по музыке. Поскольку шер является групповым фигурным танцем (четыре или восемь пар), темп его всегда приблизительно один и тот же — allegro. На практике клезмеры никогда не исполняли одной и той же мелодии и для фрейлехса, и для шера (хотя для самого танца это не служило бы помехой). У каждой капеллы было несколько определенных мелодий, которые она всегда играла для танца шер. Собирая музыкальный материал у клезмеров разных местностей, мы неоднократно сталкивались с тем, что вариант одного и того же произведения в одной местности считался шером, а в другой — фрейлехсом. Все прочие танцы по музыке не обладали никакими существенными отличительными чертами.

Общий характер еврейских народных танцев живой и бодрый. Благодаря быстрому темпу и стремительной экспрессии они вызывают радостное, порой восторженное настроение. Мелодия, как будто довольно скромная внешне, полна, однако, подъема, стремительности и огня. В танцах, которые исполняются в умеренном темпе (отдельные фрейлехсы, хосиды и др.), много грации, игривости, а иногда есть и элементы юмора и гротеска, особенно в мелодиях танца хосид. Подавляющее большинство еврейских танцев — в двудольном размере (все без исключения фрейлехсы, шеры, хосиды и т. п.); совсем незначительное количество танцев — в трехдольном размере.

Амбитус мелких произведений большею частью ограничен пределами октавы-децимы, при этом отдельные части часто исполняются (или повторяются) на октаву выше, расширяя таким образом амбитус всего произведения в целом.

В мелодике редко встречаются скачки на интервалы шире кварты и квинты — большей частью она развивается поступенно. Довольно часты секвенции различных мотивов в нисходящем к основному тону движении; мелодические ходы по звукам трезвучия редки. Движение чаще всего идет шестнадцатыми и восьмыми (в более быстром темпе), типичны синкопированные ритмы.

Произведения для слушания. Прежде всего следует сказать о музыкальных пьесах, которые звучали при встрече или при поздравлении свадебных гостей.

При встрече гостей на свадьбе капелла инструменталистов играла пьесы добрыдень, добраночь, мазлтов (№ 1—12); такие же пьесы исполнялись в честь отдельных гостей за столом. Характер всех собранных нами сочинений этого рода лирический (№ 8 отличается некоторыми элементами виртуозности). Перед началом пьесы бадхон или кто-либо из музыкантов объявлял речитативом: «Lixvojd hamexutn... a ganc fajnem mazltov!» («В честь свата... сыграть прекрасный мазлтов!») (см. начало № 9). Для встречи наиболее почетных гостей обычно играли крупные произведения торжественного характера, для остальных гостей — более мелкие. После них играли фрейлехс.

Затем следовал целый ряд пьес, исполнявшихся во время обряда усаживания невесты (kale-bazecn), приготовления ее к венцу и во время трапезы, главным образом после ужина в вечер венчания. Потом

шла группа «уличных напевов» — пьесы, которые звучали на улице, когда гостей провожали домой (ночью после свадебного ужина, а на следующий день после обеда). И в заключение нужно выделить группу сочинений под названием «прощальные» (zaj gezunt), которые исполнялись при отъезде молодоженов или к концу свадебной церемонии при прощании с гостями.

Надо заметить, что специально свадебных песен (кроме куплетов бадхона, которые он пел во время обряда усаживания невесты) на еврейских свадьбах не пели. Иногда во время танца пели одну-две строфы песни. Во втором томе нашей серии (в сборнике 1938 года. — *М. Г.*) мы приводим подобную песню («Oj, a šejne kale» — «Какая красивая невеста»). * На рассвете после свадебного ужина музыканты иногда играли пьесу «Es togt šojn» — «Уже светает», а барабанщик при этом пел «Уже светает», напоминая гостям, что поздно и пора расходиться.

Во время трапезы бадхон иногда пел разные песни с сопровождением оркестра большей частью морализирующего характера.

Обряд «усаживание невесты» сопровождался инструментальной и вокальной музыкой. Она состояла из 1) более или менее развернутой интродукции, а также рефрена скрипача-солиста с сопровождением всей капеллы (чаще всего второй скрипки и баса) и 2) куплетов бадхона. Бадхон «сказывал» — пел свои куплеты свободным речитативом, на цезурах музыканты продолжали его пение аккордом, чаще всего на том звуке, которым бадхон заканчивал свою фразу. По окончании куплета скрипач играл рефрен[1]. Куплеты бадхона не имели закрепленной мелодии, однако все напевы бадхона, опубликованные до настоящего времени, более или менее близки друг другу (см. № 13 и 14 в настоящем издании)[2]. Что касается интродукции и рефрена скрипача, то по характеру своему это свободный речитатив, в который иногда вплетались интонации напева, которым бадхон сказывал свои куплеты. Скрипач обычно стремился воздействовать на слушателей (в данном случае это, как правило, были женщины и девушки, подруги невесты) и своей игрой вызвать у них слезы, особенно если невеста была сиротой; женщины при этом всегда плакали. Ясно, что хороший скрипач имел тут возможность показать свое искусство в полной мере.

Бросается в глаза одна интересная деталь: интродукция скрипача и его рефрен составляют одно целое с куплетами бадхона, но по ладу они различны: бадхон пел свои куплеты большей частью в натуральном миноре, а скрипач играл интродукцию и рефрен в ладу «фрейгиш» (с увеличенной секундой между II и III ступенями) — измененном фригийском.

В сольных номерах, которые исполнялись во время трапезы, можно выделить следующие группы: мелкие пьесы — скочны — и крупные сочинения — фантазии и вариации на какую-либо тему. Скочны по форме имели ту же схему, что и фрейлехсы, но, как правило, обогащались некоторыми технически-виртуозными элементами.

Крупные произведения большей частью имели форму вариаций на определенные темы; перед темой нередко играли интродукцию, а после последней вариации — коду. Темой чаще всего служила популярная еврейская народная мелодия. Выше мы указали, что такие вариации создавались и на популярные мелодии нееврейских народных

---

[1] В упоминавшейся статье «Старинные еврейские свадебные обряды» (в указ. сб.) Л. О. Леванда отмечает, что пение бадхона поддерживалось скрипкой и контрабасом, а интродукцию к нему клезмеры называли «hisojrerus» (*древнеевр.* дословно — пробуждение; здесь — вдохновение, экстаз).

[2] Автор имеет в виду № 9 и 13, указание на № 14 ошибочно, в нем нет партии бадхона. — *М. Г.*

песен, например, на украинские народные песни «Їхав козак за Дунай», «Чумак» и др. Иногда тему создавал сам клезмер, и она не всегда носила специфически еврейский характер.

Среди тех пьес, которые исполнялись во время трапезы, вплоть до начала XX столетия изредка встречается таксым[1]. У еврейских клезмеров таксым обозначал своего рода свободную фантазию на определенную тему, украшенную мелизматикой, руладами, трелями и т. п. В начале мелодия шла в миноре, в ладу «фрейгиш» (в измененном фригийском) или в измененном дорийском (с увеличенной секундой между III и IV ступенями). После того как тема закреплялась в начальном ладу, она переводилась в мажор, или, по крайней мере, один или несколько ее эпизодов звучали в мажоре, после чего она возвращалась в исходный лад; затем следовал фрейлехс (Allegro, $^2/_4$).

Такая схема типична и для дойны, которая позже (в начале XX столетия) исполнялась на еврейских свадьбах за трапезой.

Мне не приходилось ни видеть опубликованных турецких таксымов, ни слышать их в живом исполнении, и я не могу сказать, отличается ли чем-либо еврейский таксым наших клезмеров от турецкого.** Что касается дойны, то тут мы можем отметить некоторые черты, которые налицо в еврейской дойне и отсутствуют в молдавской и румынской дойнах (мы говорим о тех дойнах, которые опубликованы и доступны для изучения). По описанию Отто Вагнера[2], румынская дойна всегда звучит в минорном ладу. Это музыкальное произведение, состоящее из бесчисленного множества каденций, рулад и трелей, темп ее соответствует темпу танца hora в $^6/_8$. В сборнике В. Корчинского «Молдавские наигрыши и песни»[3] приведено около 14 дойн и всего лишь одна из них состоит из двух частей (№ 4, вторая часть — Vivo risoluto, $^2/_4$).

Еврейская дойна всегда двухчастна. Первая часть ее звучит в миноре, измененном фригийском или измененном дорийском ладах (очень часто первая тема переключается в мажор). Она обладает всеми типичными стилистическими чертами дойны — в ней есть рулады, трели и т. п. Второй ее частью является фрейлехс на $^2/_4$ в быстром или умеренно-быстром темпе. Встречаются дойны, построенные на мелодиях популярных еврейских народных песен (см. № 20 в настоящем издании).**

Уличные напевы выделяются из остального клезмерского репертуара тем, что почти все они в трехдольном размере. Как возникла традиция исполнения этого рода пьес в трехдольном размере, ни один клезмер не мог объяснить.

Несколько слов о музыкальных пьесах под названием «прощальные», которые исполнялись в конце свадебной церемонии. Чаще всего их исполняли на мелодию еврейской народной песни «О zajt gezunterhejt, majne libe eltern» — «Прощайте, мои дорогие родители». Мы рас-

---

[1] Таксым — арабское слово, которым турки обозначают инструментальную интермедию между двумя вокальными номерами. Название «таксым» показывает, что эти пьесы были заимствованы у тюркских народов. *

Здесь интересно отметить, что в одном только Константинополе в 1856 году было не меньше 500 евреев-музыкантов, которые играли не только среди евреев, но и в различных турецких кафе, чайных и т. п. (см.: Wolf A. Op. cit., S. 53). В Тегеране тоже было много евреев-музыкантов, певцов и танцоров (см.: Die Juden in Teheran von M. Abeshus. — Mitteilungen, 1906, Heft 4, S. 131). Надо полагать, что еврейские музыканты азиатских стран каким-то образом влияли на еврейских клезмеров Восточной Европы. В репертуаре клезмеров мы часто находим следы такого влияния — в данном случае заимствование таксыма. Однако вопрос о происхождении еврейского таксыма нуждается в дальнейшем исследовании.

[2] См.: Wagner O. Das rumänische Volkslied.— Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, 1902, Bd. I, S. 168.

[3] M., 1934.

полагаем многочисленными сведениями о том, что она была чрезвычайно распространена как прощальная песня на свадьбе [1]. Однако это все же была не единственная мелодия, которая исполнялась в подобных случаях, встречается целый ряд других мелодий лирического характера. После прощальной, как и всегда после лирических пьес, исполнялся фрейлехс.

Широко распространено было мнение, что еврейская свадебная музыка, а также еврейские танцы имеют грустный или даже скорбный характер. Многие нееврейские слушатели, которым в прошлые годы приходилось бывать на еврейской традиционной свадьбе, выносили именно такое впечатление от музыки. Верно то, что на свадьбах в старое время (и не только на еврейских) было много грустных моментов и немало слез, что не могло не оказать влияния на клезмерский репертуар, в котором было много произведений грустных, глубоко трогательных. Это были, главным образом, те пьесы, которые исполнялись для невесты перед самым венцом и в качестве сольных номеров во время трапезы. Но достаточно вспомнить быт старого еврейского местечка, угнетенное положение еврейского народа, нужду и горе еврея-труженика, те трудности, которые он должен был преодолеть, прежде чем ему удавалось выдать дочь замуж, сколотить мизерное приданое и т. д., чтобы стал понятен грустно-торжественный колорит еврейской свадьбы. И все же здоровый оптимизм народа, его инстинктивная вера в лучшее будущее побеждали горе и страдания, и это ясно чувствовалось в народных песнях, напевах без слов и танцах. В танцах, особенно во фрейлехсе (само слово «фрейлехс» означает по-еврейски «веселое», «радостное»), было много бодрости, радости и жизнеутверждения. В еврейской литературе встречается много описаний танцующих на свадьбах и всякого рода празднествах людей. Очень часто в местечке пользовался любовью какой-нибудь танцор и весельчак, развлекавший гостей на всех свадьбах (многие сообщали мне о таких народных танцорах). Особенно замечательные танцоры исполняли сольные танцы на зеркале, среди подсвечников с зажженными свечами и т. п. В своем автобиографическом романе «С ярмарки» Шолом-Алейхем описывает, как танцует на свадьбе его дядя Пиня. «Надо было видеть, как Пиня Вевиков, ко всеобщему удовольствию, танцевал „На подсвечниках“ с горящими свечами или „На зеркале“ — так легко, так грациозно, словно какой-нибудь прославленный артист. На такой танец в нынешние времена пускали бы только по билетам и заработали бы немало денег. Капота сброшена, талескотн выпущен, рукава засучены, брюки, само собой, заправлены в сапоги, а ноги еле-еле касаются пола. Дядя Пиня запрокидывает голову, глаза у него чуть прикрыты, а на лице вдохновение, экстаз, как во время какой-нибудь молитвы. Музыканты играют еврейскую мелодию, народ прихлопывает в такт, круг становится все шире, шире, и танцор, обходя подсвечники с горящими свечами, танцует все неистовей, все восторженней. Нет, это был не танец! Это было, я бы сказал, священнодействие» [2].

Вот эту любовь к пляске поддерживала и музыка. Клезмеры играли с большой экспрессией, да и сам фрейлехс способен был заставить слу-

---

[1] Г. Голомб (в упомянутом сб. «Иудейские звуки», указ. изд.) так описывает исполнение клезмерами пьесы «Прощайте» (zajt gezunt — будьте здоровы): сваты прощаются и при этом горько плачут, к концу обряда играют фрейлехс, и все танцуют в хороводе. Мелодия, приводимая Голомбом, и есть упомянутая выше песня «Прощайте, мои дорогие родители». См.: Bernštejn A. M. Muzikališer pinkos (примеч. к № 243).

[2] Шолом-Алейхем. Указ. изд., т. 3, с. 312—313.

шателя сорваться с места, пуститься в пляс и отдаться целиком радостной минуте.

Мы уже говорили, что клезмерская музыка в былые времена исполнялась почти исключительно на свадьбах. Гораздо реже можно было встретить клезмеров, игравших по иному поводу, не на свадьбе. На репродукции XVII в. мы видим клезмерскую капеллу, принимающую участие в представлении народной музыкально-театральной пьесы «Ахашверош-шпиль» (см. рис. на с. 31). Некоторые клезмеры рассказывали мне, что их деды, реже отцы, играли с народными комедиантами — пурим-шпилерами. Начиная с последней четверти XIX столетия это случалось уже совсем редко; к тому же нужно помнить, что эти представления — пурим-шпили — происходили один раз в году, в день веселого праздника Пурим.

ЛАДЫ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Кроме мажора и минора в еврейском музыкальном фольклоре встречаются лады, которые мы условно называем «измененный фригийский» и «измененный дорийский». *

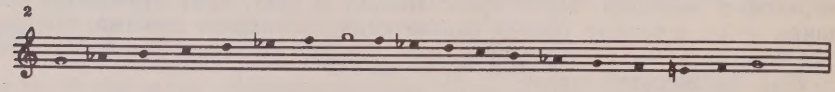
Мы не имеем здесь возможности подробно остановиться на ладах, характерных для еврейского музыкального фольклора, тем более на вопросе об их генезисе и развитии. ** Мы также не выделяем особо тех ладов, которые встречаются реже: так, например, миксолидийский лад мы причислили к мажорному, а в минорных ладах не выделили специально натурального, гармонического или мелодического лада (следует заметить, что чаще всего встречается натуральный минор, а реже всего — мелодический). ***

Натуральный минорный лад издавна свойствен еврейской народной музыке. В эпоху, когда еврейское народное искусство было родственно немецкому (XII—XVI вв.), там (то есть в Германии. — *М. Г.*) этот лад занимал в еврейской музыке значительное место.**** В музыке евреев, живущих в странах восточных славян уже много столетий, он широко развит и до настоящего времени является одним из преобладающих.

Следует отметить, что еврейские народные музыканты (не только профессионалы — клезмеры и канторы) тонко чувствовали свойства и особенности отдельных ладов и умели ими пользоваться.

В развитии еврейской музыки два лада с увеличенными секундами (измененный фригийский и измененный дорийский) не только не слились, но каждый в отдельности сохранил свой строй и особенности.

Рассмотрим вкратце лад, который мы условно называем измененным фригийским. Вот его звукоряд:



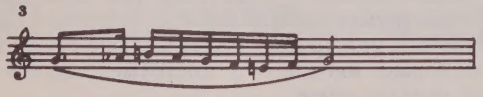
В советском музыковедении этот лад обычно рассматривают как гармонический минор, оканчивающийся на доминанте [1]; звукоряд, приведенный выше (от звука *соль*), относят к до минору, Это неверно: измененный фригийский лад только внешне, по количеству знаков схож с гармоническим минором. При ключе этого лада следовало бы выпи-

[1] Это положение в настоящее время можно считать устаревшим. — *М. Г.*

с 7053 к

сывать не три бемоля (*си, ми, ля*), а только два — *ми, ля,* так как *си-бемоль* фактически ни разу не встречается. По существу измененный фригийский отличается от гармонического минора целым рядом признаков. Звуки *до* и *ми-бемоль* в тех произведениях, которые звучат в указанной ладотональности (например, от звука *соль*), всегда неустойчивы и обуславливают дальнейшее развитие материала. Если мы попытаемся подвести последнюю фразу к звуку *до* (а не *соль*), то есть к мнимому основному тону, то нарушим устойчивость окончания произведения. Наоборот, звуки *соль* или даже *си-бекар,* заканчивающие песню, напев или инструментальное произведение, производят впечатление основного тона и привносят тональную устойчивость.

Целый ряд фактов может служить доказательством того, что еврейские народные музыканты, как профессионалы, так и любители, отличали этот лад от гармонического минора. Клезмеры и канторы называли его «фрейгиш» (по средневековому фригийскому ладу) и на практике настраивали свои инструменты не по малому тоническому трезвучию до минора, а следующим образом:



От фригийского этот лад отличается тем, что терция к основному тону в нем всегда большая (*соль — си*), а во фригийском ладу — малая. Восходящая терция к основному тону в кадансе во фригийском ладу всегда большая, а в измененном фригийском ладу — малая (*ми-бекар — соль*). Отличием является также и то, что тоникой измененного фригийского лада является мажорное трезвучие *соль-си-ре.*

В музыкальных произведениях, состоящих из нескольких частей, часто происходят модуляции в различные лады, например модуляция из соль измененного фригийского в до минор, или наоборот. Подобные модуляции встречаются как в песнях, в напевах без слов, так и в инструментальных произведениях (см. например, № 20 (Allegro), 25, 33, 34, 84, 97 и другие номера настоящего издания).

Эти примеры чрезвычайно поучительны: мы убеждаемся в том, что народный музыкант сознательно применяет в одном и том же произведении и измененный фригийский, и минорный лад.

Тоникой измененного дорийского лада является минорное трезвучие. Вот его звукоряд:

В этом звукоряде кварта от основного тона повышена, секста большая, а септима малая [1].

Констатировать наличие определенных ладов в народном музыкальном искусстве еще недостаточно. Необходимо установить их взаимодействие и соотношение между собой в музыкальном фольклоре того

[1] Мелодико-гармоническая сфера произведений в этом ладу отличается некоторыми особенностями. Одной из них является органный пункт на основном тоне. Хотя органный пункт в еврейском музыкальном фольклоре не всегда реально звучит, все же возникает впечатление, что он есть: в начале произведения или в отдельных его фразах встречаются восходящие мелодические ходы по звукам тонического квартсекстаккорда (см. № 110, 117, 118 и др.).

или иного народа в целом и в различных его жанрах в частности. Изучив большое количество произведений всех жанров еврейского музыкального фольклора, как помещенные в опубликованных сборниках, так и находящиеся в архиве фольклорного отдела Института еврейской пролетарской культуры АН УССР (Киев), мы можем отметить следующие закономерности.

Натуральный минор занимает самое значительное место в ладах произведений как песенного жанра, инструментальной музыки, так и напевов без слов. Совсем небольшую роль играет гармонический минор, а мелодический минор отсутствует почти полностью.

Видное место в ладовой сфере еврейской музыки занимает измененный фригийский лад. Авторы Идельсон и Бернштейн, например, отмечают, что мелодии в этом ладу особенно излюблены в еврейской среде. Около четверти произведений инструментальной музыки звучит в измененном фригийском ладу; несколько менее значительное место он занимает в песенном фольклоре и в напевах без слов.

Измененный дорийский лад неодинаково представлен в различных жанрах (совсем незначительно — в напевах без слов, несколько больше — в песенном и инструментальном).

То же относится и к мажорному ладу. Больше всего он звучит в напевах без слов, несколько меньше — в инструментальной музыке, в песенной встречается гораздо реже.

В мелодиях напевов без слов и инструментальных произведений в натуральном миноре можно отметить следующие характерные особенности: изредка, в одной или двух фразах (чаще всего во втором колене, см. № 1 настоящего сборника) имеет место понижение квинтового тона.* В мелодиях песен пониженная квинта ни разу не встретилась.

Гораздо чаще в мелодиях всех жанров, звучащих в натуральном миноре, в заключительном кадансе одной из частей или всего произведения встречается пониженная II ступень [1].

Таково соотношение ладов в произведениях различных жанров еврейского музыкального фольклора. Как видим, основными ладами являются натуральный минор и измененный фригийский.

По моим наблюдениям, для народного музыканта, как творца новых произведений, так и исполнителя, лад является комплексом характерных интонационных оборотов и попевок, которые в определенной связи с рядом других элементов музыкального языка получают известную выразительность; в каждом ладу вырабатывается ряд типичных для него попевок и оборотов.** Вот наиболее распространенные обороты в измененном фригийском и измененном дорийском ладах.

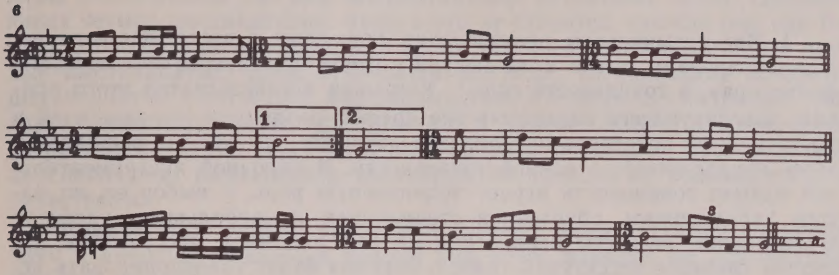
В измененном фригийском ладу.

Полукадансы:

[1] Натуральный минорный лад встречается и в синагогальной музыке — канторы называют его «ишт а б а х-г у с т» (лад «ишт абах» — по первому слову молитвы, мелодия которой звучит в этом ладу). Отметим, что пониженная II ступень характерна и для натурального минора синагогальной музыки.

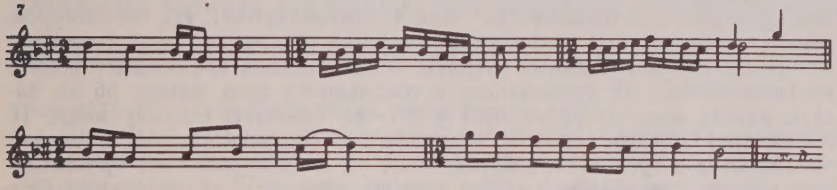
Заключительные кадансы:*

6



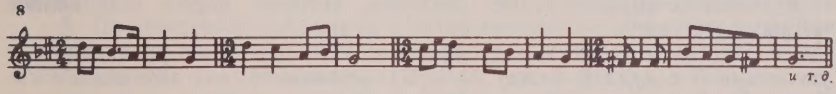
В измененном дорийском ладу.
Полукадансы:

7



Заключительные кадансы:

8



Пользуясь такими типичными попевками, народный музыкант легко закрепляется в данном ладу или переводит мелодию из одного лада в другой.

О модуляциях, которые довольно часты в еврейской инструментальной народной музыке, можно вкратце сказать следующее: 1) обычно модуляционный план не сложен, каждое колено звучит в одной тональности; 2) поскольку в еврейской клезмерской капелле доминировали мелодические инструменты (исполнявшие основную мелодию), модуляция слышится всегда очень отчетливо, прямо с первых звуков мелодии в новой ладотональности. Из натурального минора модуляция преимущественно переключает в параллельный мажор, реже в другие лады: в одноименный измененный фригийский и в измененный дорийский.

Из мажора модуляция чаще всего происходит в одноименный измененный дорийский лад, нередко в одноименный минор; из измененного дорийского лада, как правило, — в одноименный мажор, нередко в минор и реже в измененный фригийский лад.

Из измененного фригийского лада (здесь речь идет о тональности соль, в которую транспонированы все произведения данного сборника) модуляция происходит в до мажор, очень часто в фа мажор и реже в ре мажор. Мы упомянули выше, что нередко встречается также модуляция из соль измененного фригийского в до минор.

Легко заметить, что в основе модуляционного плана многочастных пьес — принцип изменения (повышения или понижения) наиболее характерных для исходного лада ступеней. **

ЗАМЕЧАНИЯ К НОТНЫМ ЗАПИСЯМ

1. Все музыкальные произведения, вошедшие в настоящее издание, транспонированы, как и в предыдущих томах «Еврейского музыкального фольклора», в тональность соль.* Учитывая все недостатки этого приема, нивелирующего специфические краски различных тональностей и вызывающего некоторое однообразие звучания, мы все же решились и здесь придерживаться единой тональности. В народной инструментальной музыке тональность играет подчиненную роль, и выбор ее, по нашим наблюдениям, обусловлен стремлением к наибольшему удобству и возможной легкости исполнения на том или ином инструменте. Не будучи связан с тесситурой голоса, скрипач будет транспонировать исполняемое произведение скорее выше или ниже на квинту, чем на какой-либо другой интервал, ему легче сыграть то же произведение на ближайшей струне, сохраняя аппликатуру. Количество тональностей пьес клезмерского репертуара весьма ограничено (см. с этой точки зрения оригинальные тональности[1] пьес в комментариях). Из 165 номеров, относительно которых сохранились сведения об оригинальной тональности (сведения об остальных утеряны, и в настоящее время восстановить их невозможно), 48 исполнялись в тональности соль минор, 56 на чистую квинту выше (в ре миноре) и 49 — на большую секунду выше (в ля миноре)[2]. Таким образом, подавляющее большинство произведений исполнялись в трех тональностях: соль, ре, ля. Переведя все произведения в одну тональность, мы не намного обеднили палитру народного музыканта, но зато значительно облегчили теоретическое изучение всевозможных элементов музыкального языка этих произведений.** В наших записях легко заметить мельчайшие изменения, вносимые даже в те музыкально-выразительные средства, которые порой становились «общими местами».

2. При ключе пьес в ладу «фрейгиш» (измененный фригийский, с увеличенной секундой между II и III ступенями), мы выставляем *си-бекар, ми-бемоль и ля-бемоль*. Не считая этот лад до минором, мы не могли использовать в его написании и орфографии последнего. Мы могли бы выставить при ключе пьес в этом ладу только те знаки повышения или понижения, которые характерны для данного лада, — то есть фактически звучащие ми-бемоль и ля-бемоль вразрез с общепринятой традицией, как это делают в подобных случаях многие фольклористы, но пришлось от этого отказаться, так как на практике два бемоля, выставленных при ключе, все по привычке читают как *си-бемоль* и *ми-бемоль*, и даже самое тщательное начертание *ля-бемоля* не спасает от возможности такой ошибки. Бекар взят нами в скобки, как это обычно делается при желании напомнить о повышении или понижении данного звука. В измененном дорийском ладу, с увеличенной секундой между III и IV ступенями, мы выставили при ключе *си-бемоль* и *до-диез*, так как последний является не случайно повышенным, а характерным для данного лада звуком.

3. О штрихах. В произведениях, записанных клезмерами, мы оставили штрихи, имевшиеся в записях. Нужно отметить, что обычно клез-

---

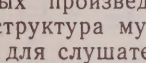
[1] Оригинальная тональность — это та тональность, в которой данное произведение обычно исполнялось или было записано самим исполнителем.

[2] Автор в своих расчетах исходил из числа 258; в настоящем издании в тональности соль — 37 пьес. — *Примеч. ред.*

с 7053 к

меры пользовались самыми элементарными штрихами. Лига, связывающая четыре шестнадцатые, чаще всего не ставится, так как она как бы сама собой подразумевается, в то время как лига, связывающая две парные шестнадцатые, часто отмечается; лига же, соединяющая непарные шестнадцатые (2-ю и 3-ю, 4-ю предыдущей и первую последующей четверти), обозначается всегда. Staccato и другие более трудные штрихи встречаются крайне редко, главным образом в сольных произведениях прославленных выдающихся клезмеров, но никогда не используются в оркестровых.

Кларнетисты нередко применяли прием, превращавший обычный звук в высоком регистре в выкрик или нечто похожее на причмокивание при поцелуе.

4. Динамические знаки в записях клезмеров не указаны. Танцы всегда играли как можно громче, особенно усердствовал барабанщик. Несмотря на то, что некоторые еврейские танцы имели традиционные ритмические формулы для ударных инструментов (например, для танца шер: ), ударник все же мог в пределах размера данного произведения разнообразить их ритмические ячейки.

Динамика сольных произведений клезмеров отличалась значительным разнообразием, но оно не нашло своего отражения в зафиксированных ими записях. Я не имел случая лично слышать исполнение клезмерами сольных произведений в естественной для них обстановке, однако сама структура музыкальных произведений, исполнявшихся не для танцев, а для слушателей, подразумевает разнообразие их динамики.

5. Произведения клезмеров обычно исполнялись оркестром, но мне, к сожалению, не удалось найти ни одного, записанного для всего, хоть и небольшого, состава оркестра. Думаю, что партитур, как правило, и не существовало. В танцах первая скрипка, кларнет и труба обычно играли основную мелодию в унисон, причем каждый инструмент украшал ее по-своему. Редко какой-либо из этих инструментов играл в терцию с основным голосом. Исполнители на басовых инструментах (контрабас или виолончель, в большем составе — оба инструмента, а иногда и духовой бас) и второй скрипач аккомпанировали по слуху, удовлетворяясь самыми простыми созвучиями [1].

6. Итальянские обозначения темпа взяты нами из рукописей — иных обозначений клезмеры не употребляли. В расшифровках темп обозначен нами по метроному. В тех записях клезмеров, где темп не обозначен, мы заключили указания метронома в квадратные скобки.

Киев, 1938—1960.

---

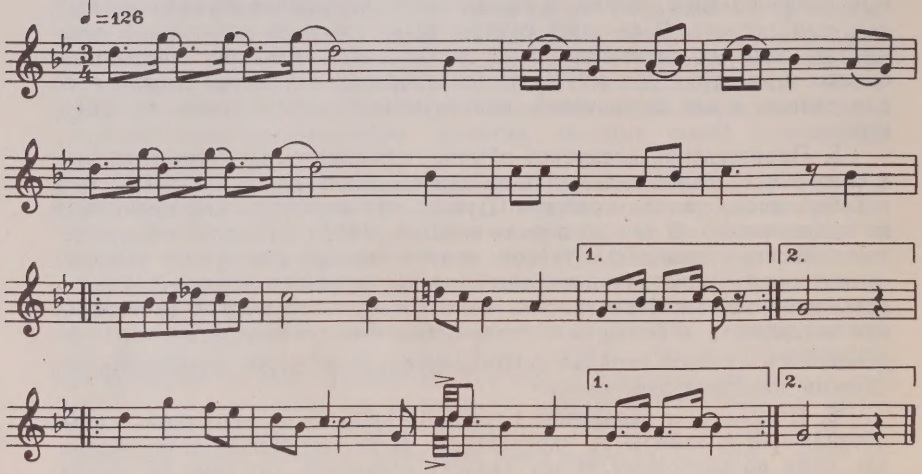
[1] В музыкальной картинке «По дворам», написанной для клезмерской капеллы композитором М. А. Мильнером, прекрасным знатоком как мелоса еврейского фольклора, так и старинного местечкового быта евреев Украины, вся басовая партия построена на звуках пустых струн виолончели, на которой играет один из клезмеров.

Раздел первый

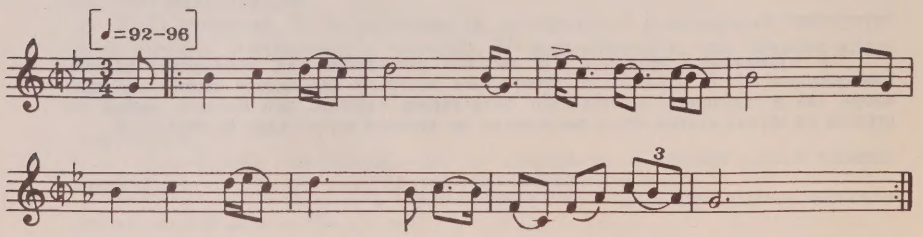
МУЗЫКА ДЛЯ СЛУШАНИЯ

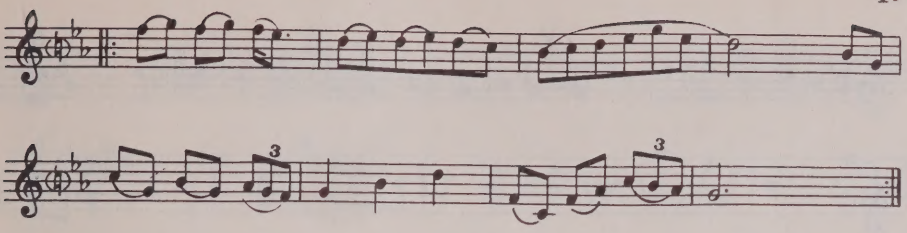
(произведения, исполнявшиеся на свадьбе при встрече и проводах гостей, во время обряда усаживания невесты, шествия к венцу и возвращения после него, за столом и другие)

Dobrideń 1. Добрыдень

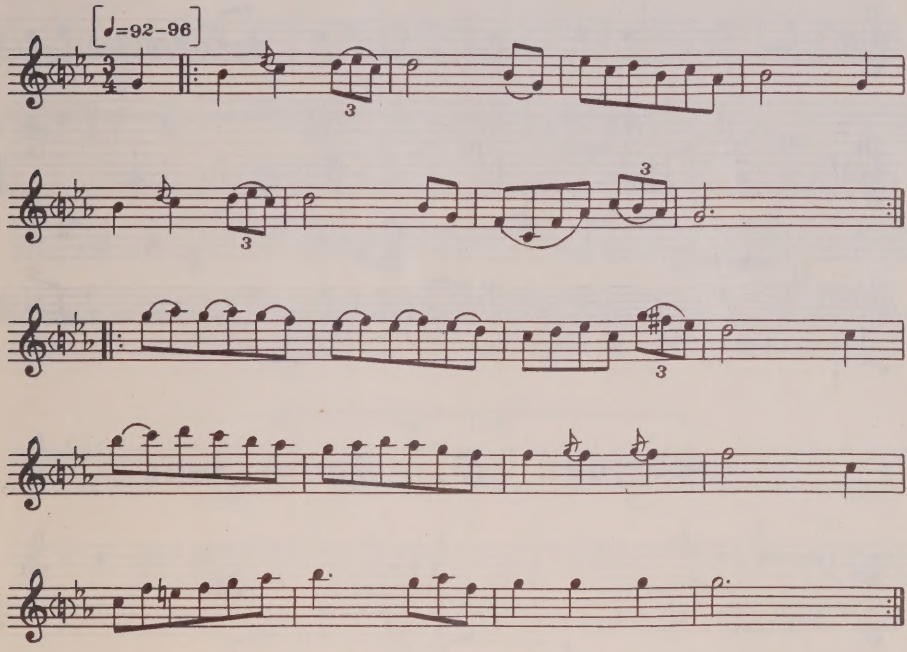


Dobrideń 2. Добрыдень

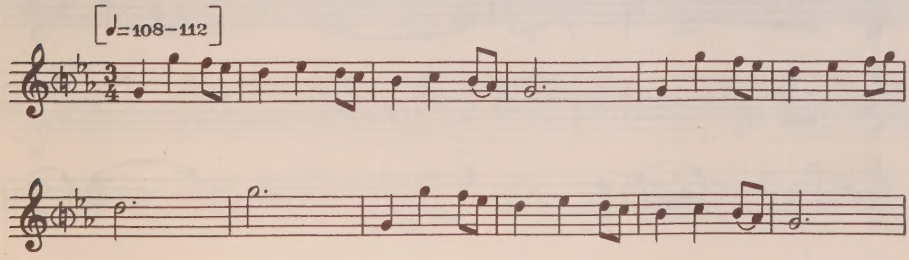


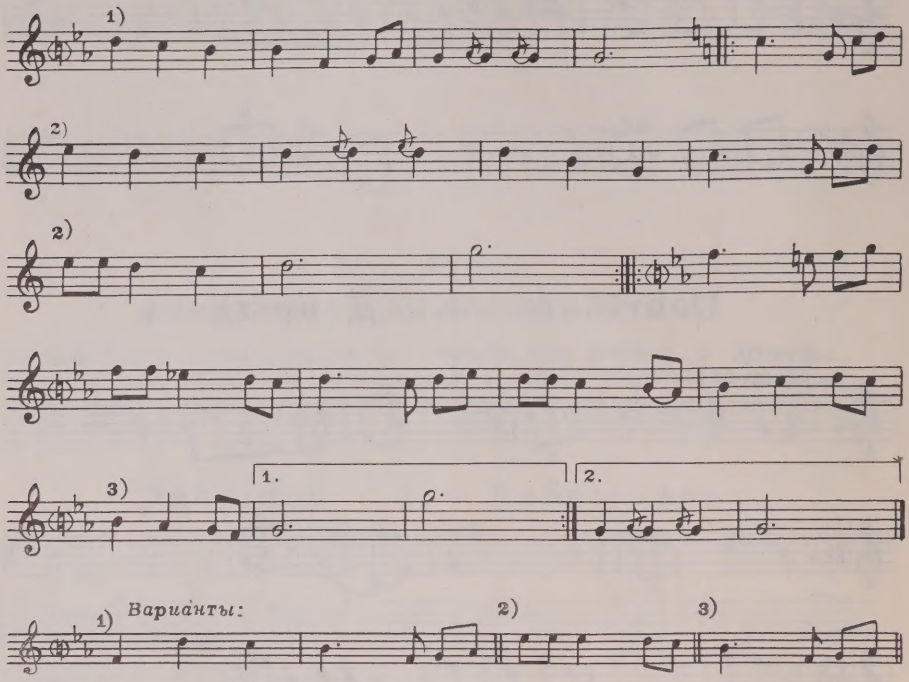


Dobrideń 3. Добрыдень

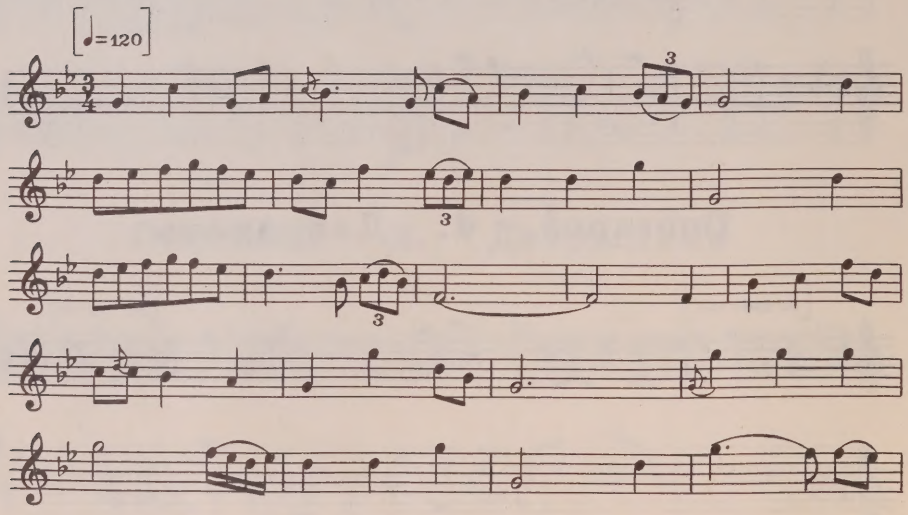


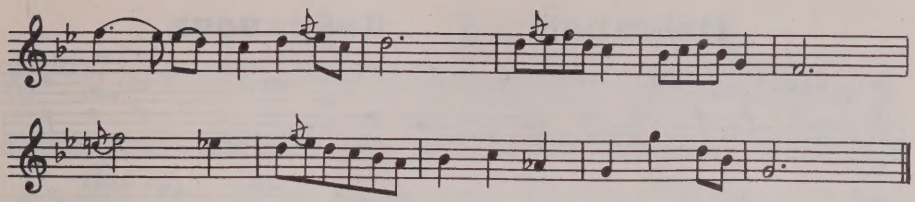
Dobranoč 4. Добраночь



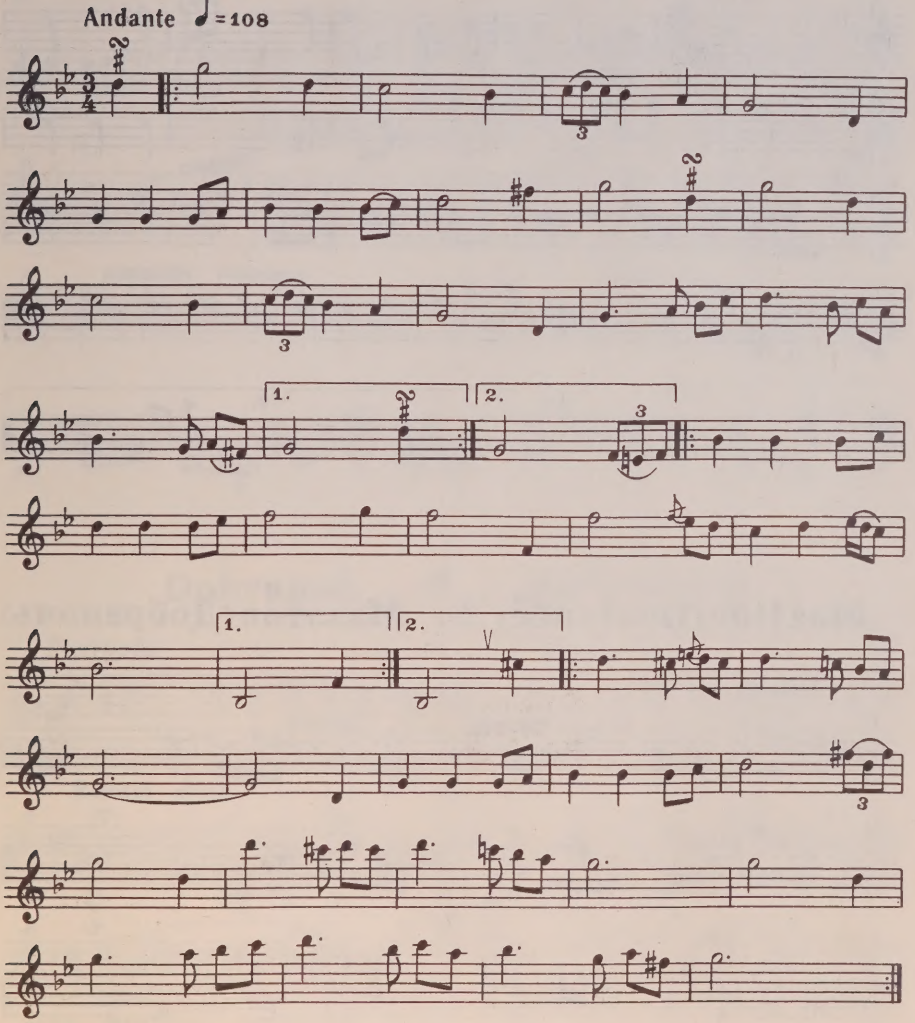


Dobrideń 5. Добрыдень

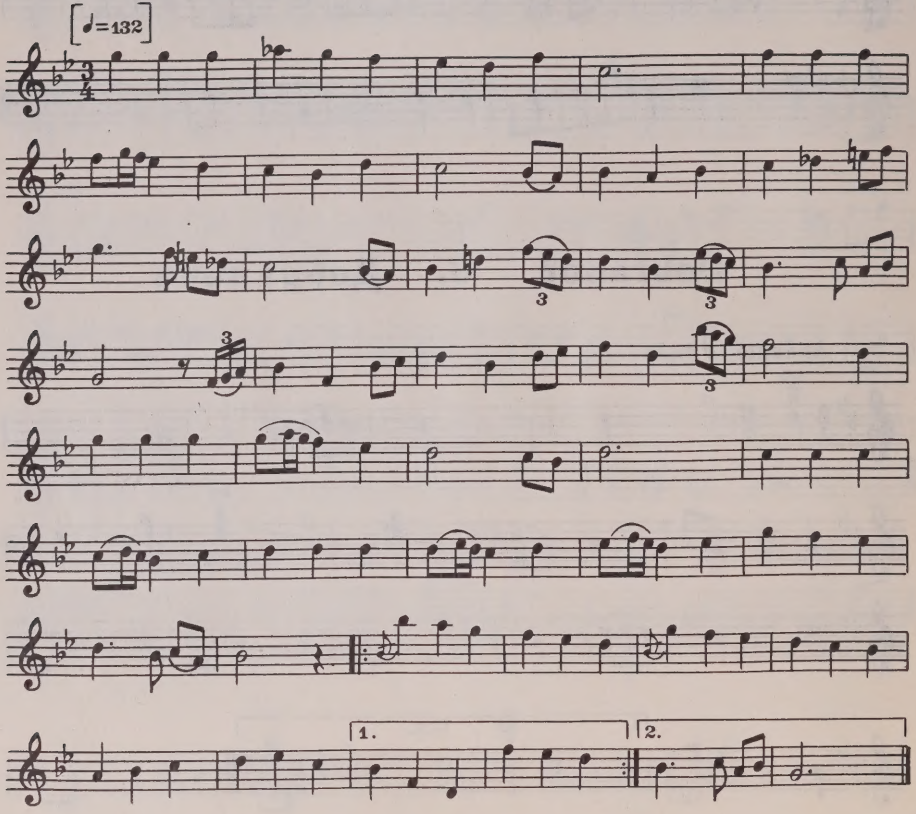




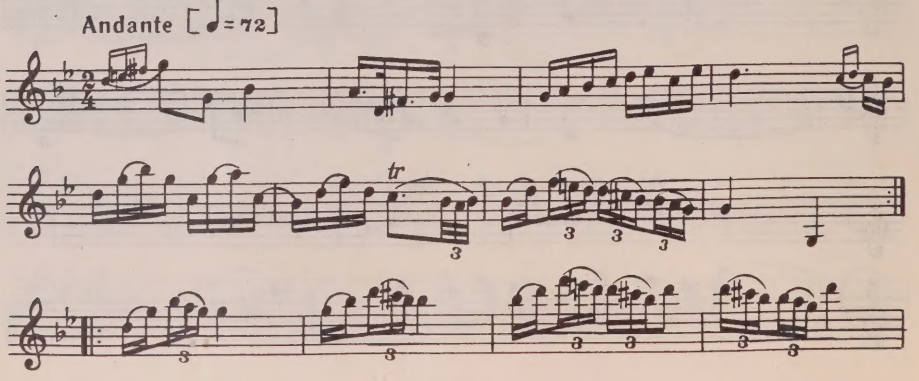
Dobranoč 6. Добраночь

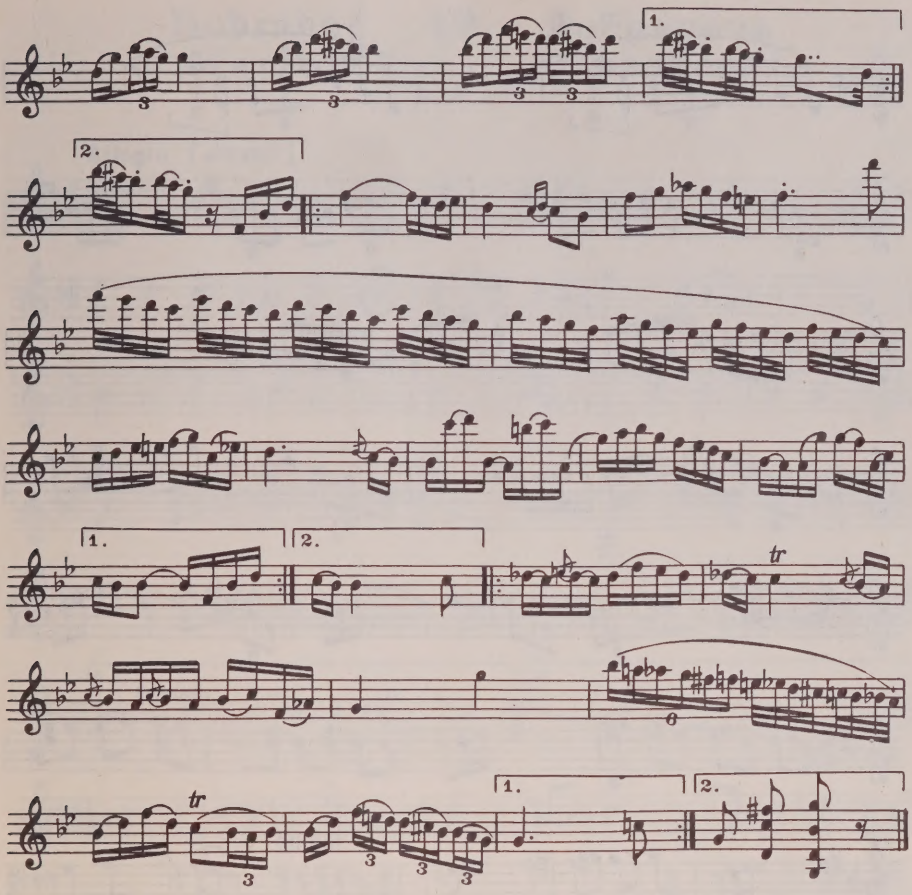


Dobranoč. 7. Добраночь

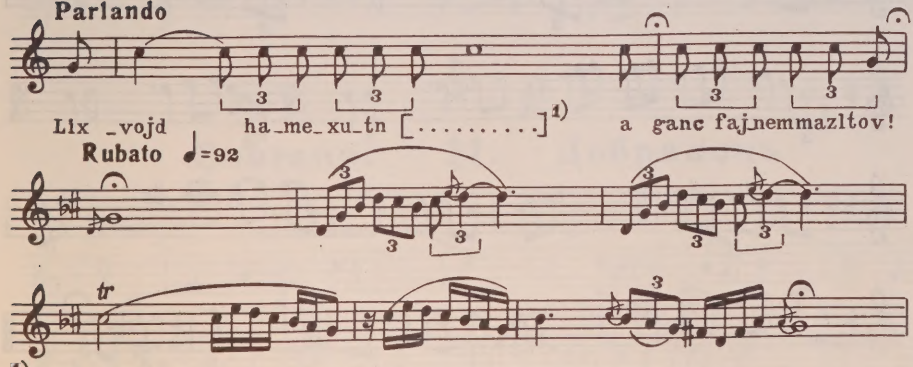


Mazltov (Dobranoč) 8. Мазлтов (Добраночь)



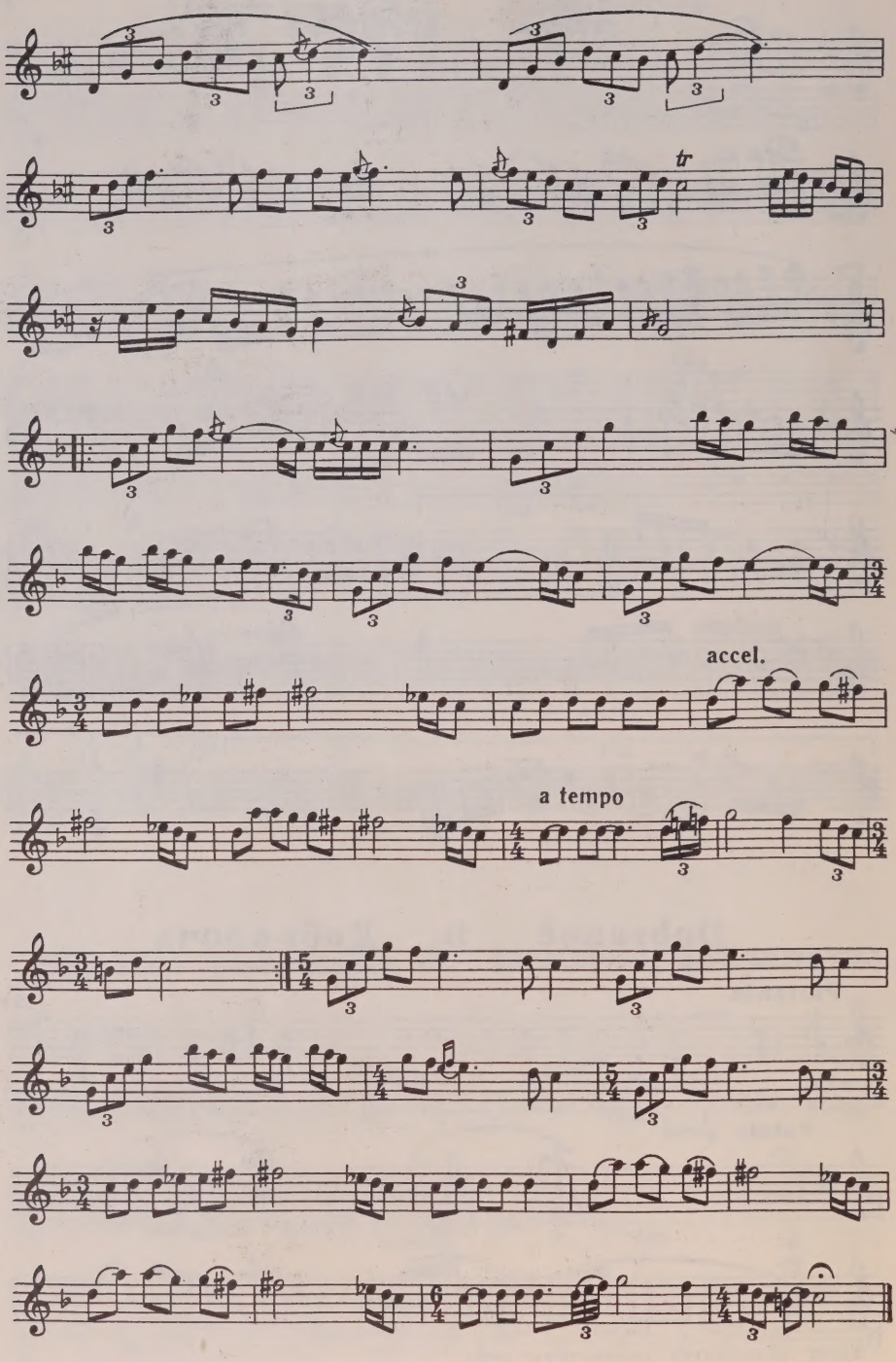


Dobranoč 9. Добраночь

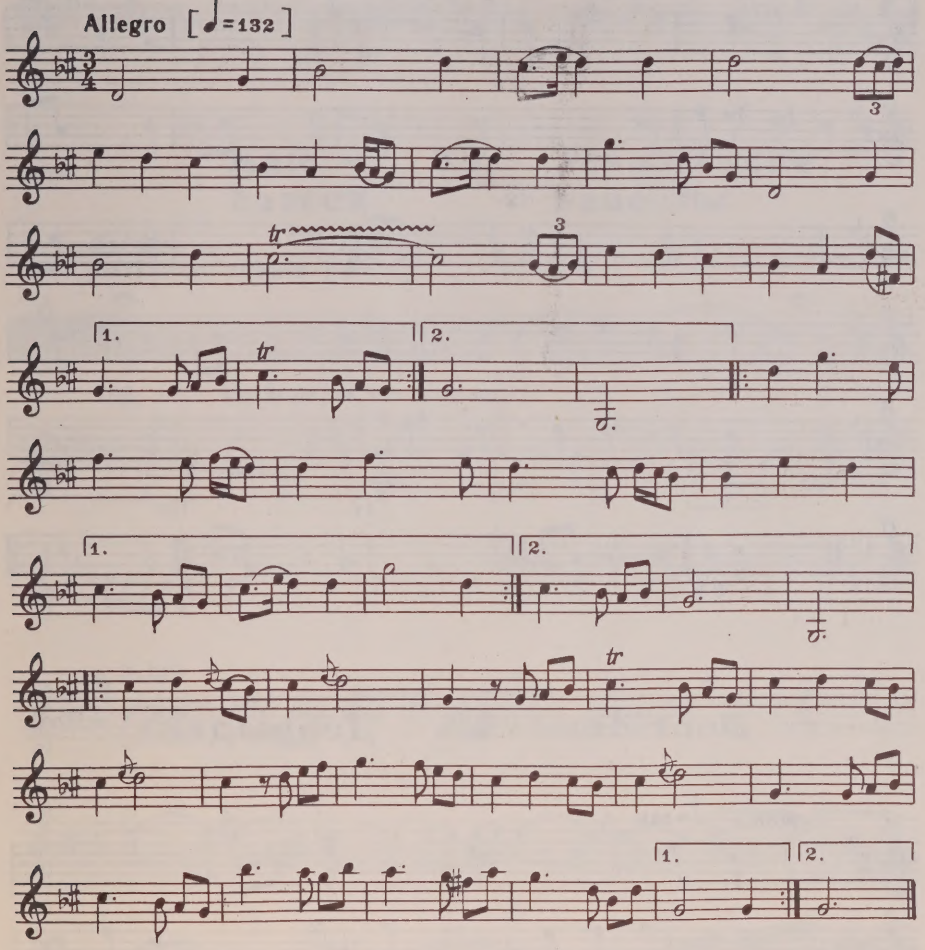


1) Здесь называется конкретное имя.

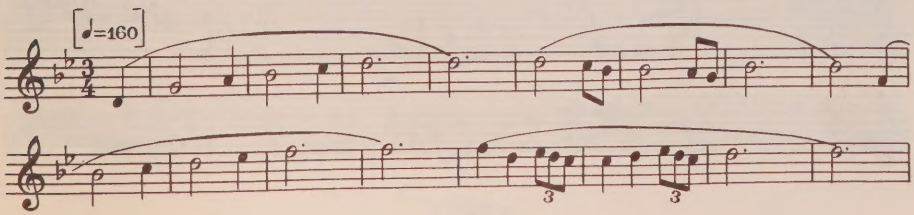
с 7053 к

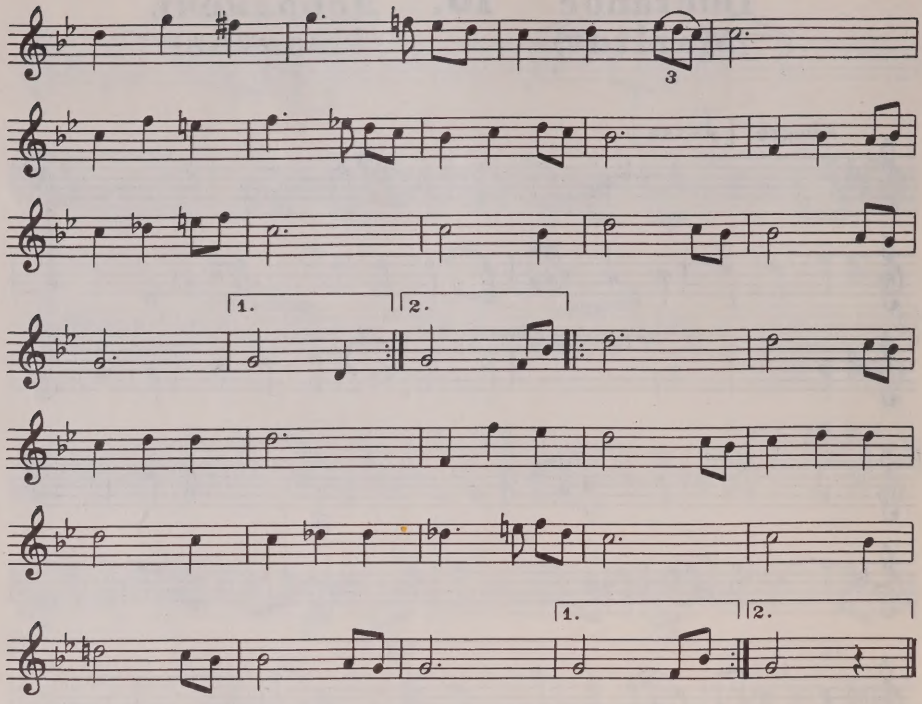

tr
accel.
a tempo

Dobranoč (Mazltov) 10. Добраночь (Мазлтов)

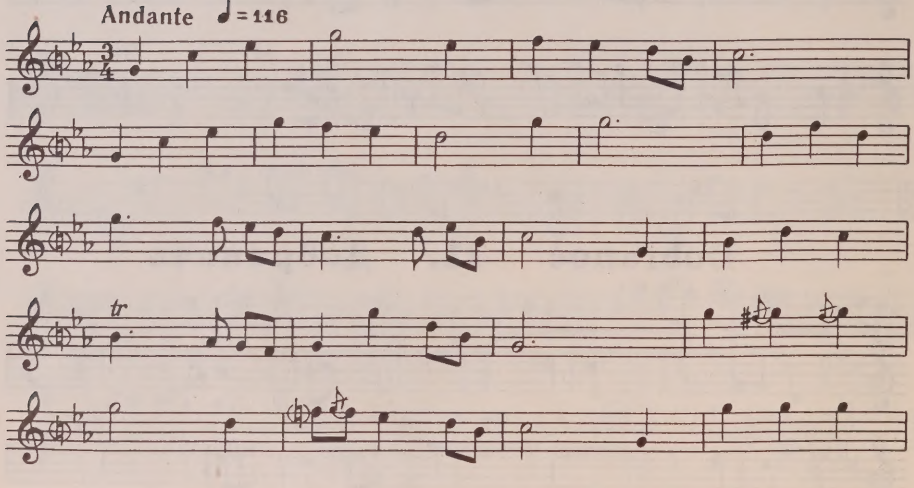


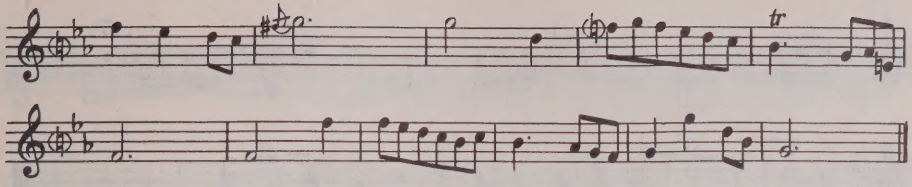
Dobranoč 11. Добраночь





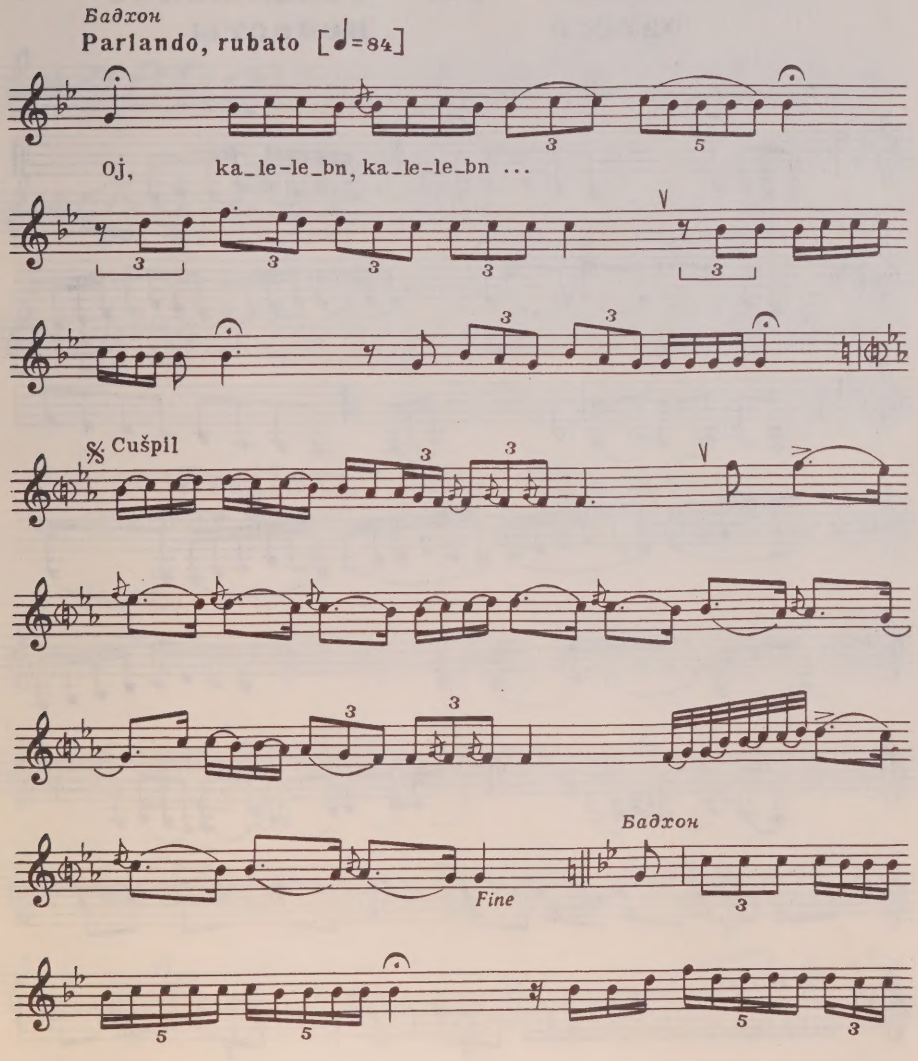
Dobrideń 12. Добрыдень

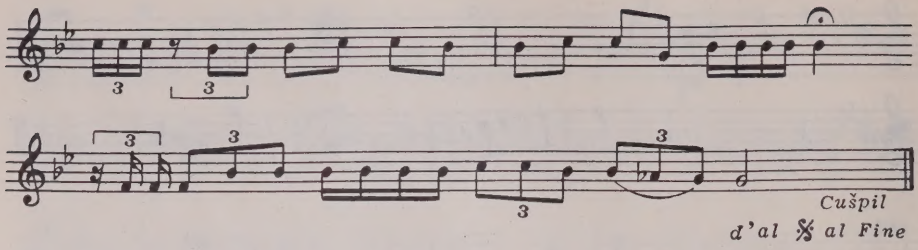




Kale – bazecn

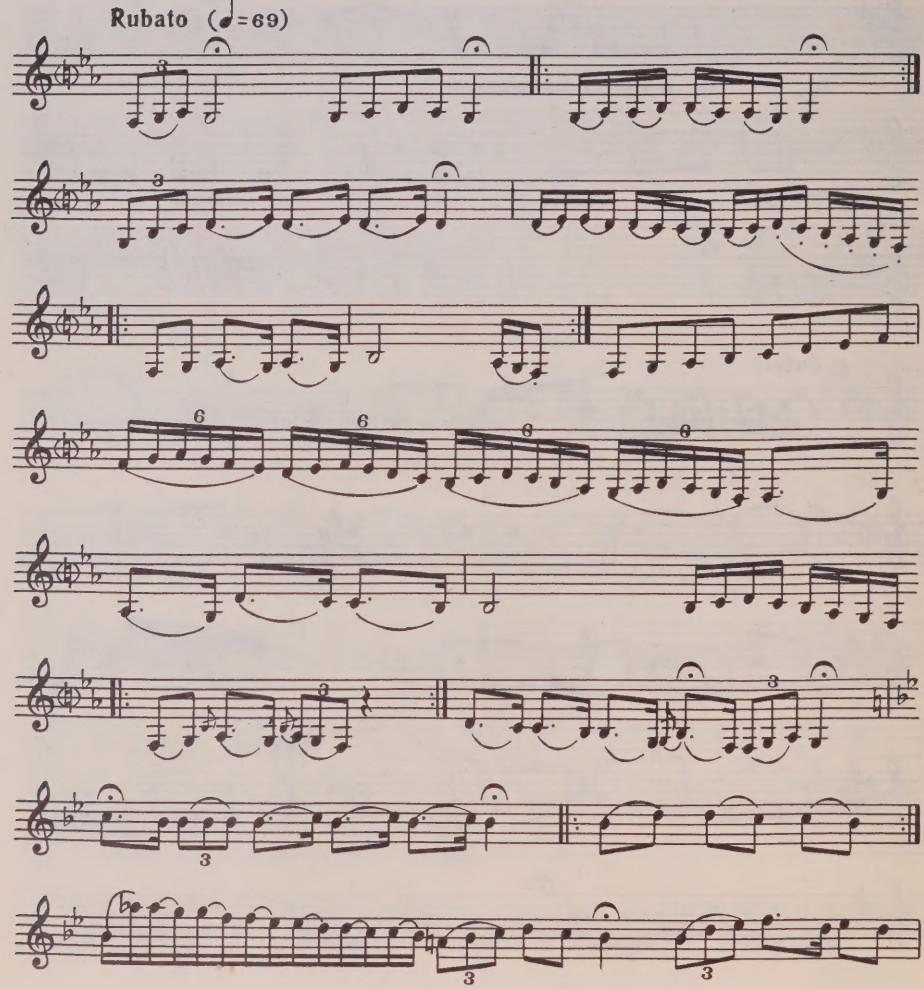
13. Усаживание невесты

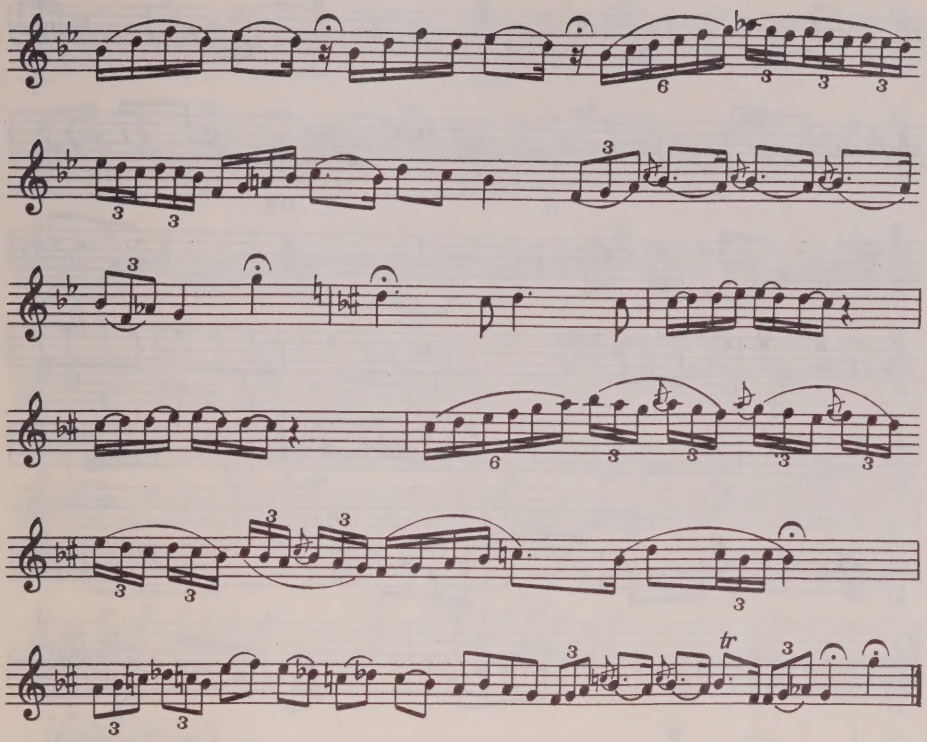




Kale- bazecn

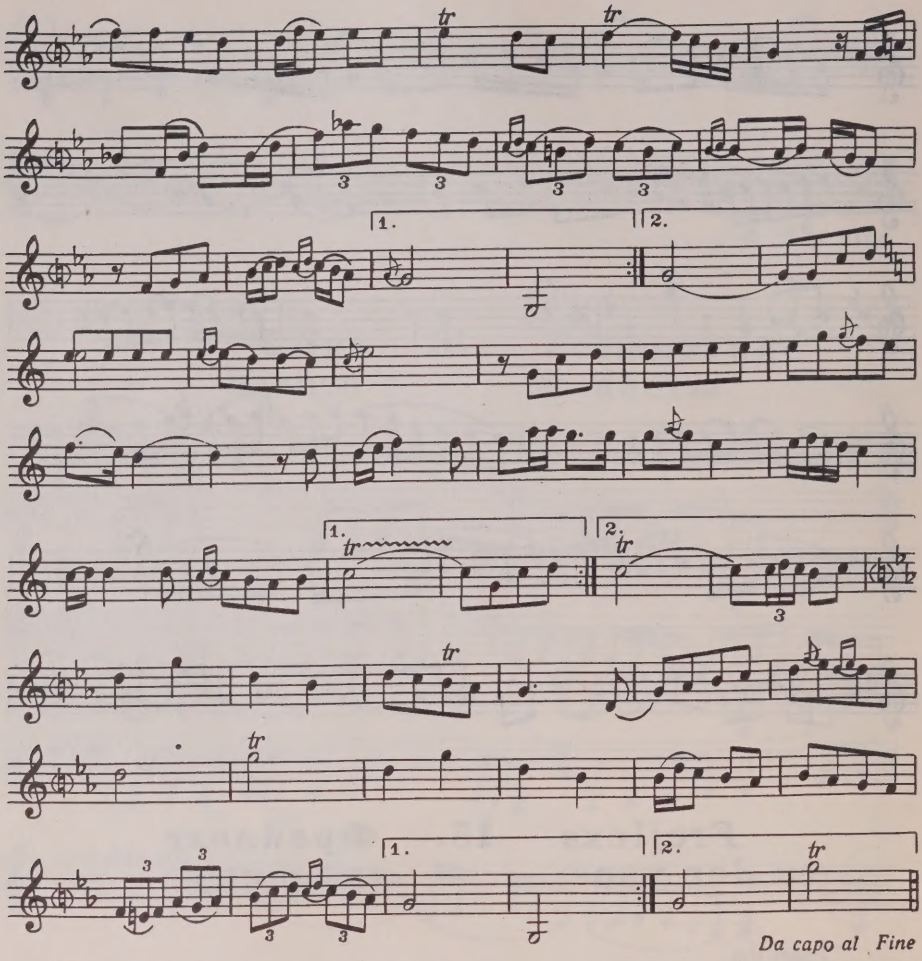
14. Усаживание невесты





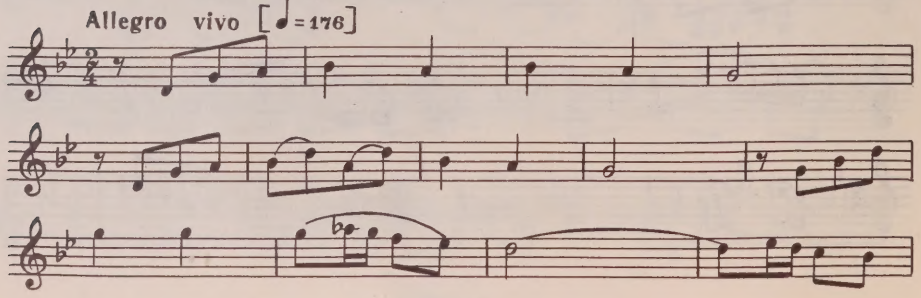
Frejlexs (cu der xupe)

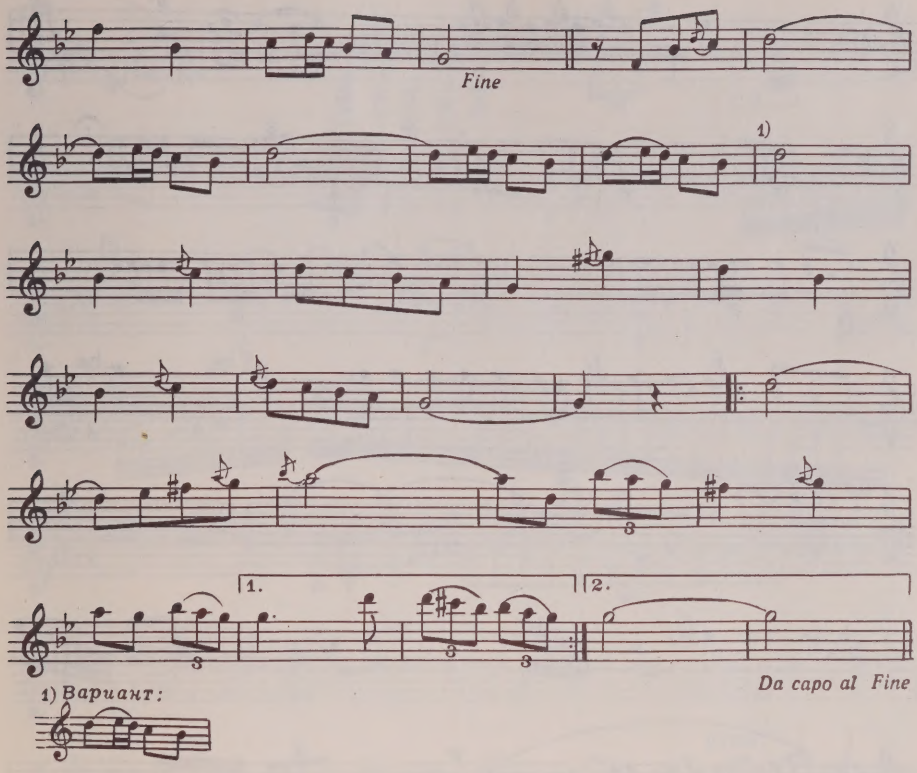
15. Фрейлехс (к венцу)



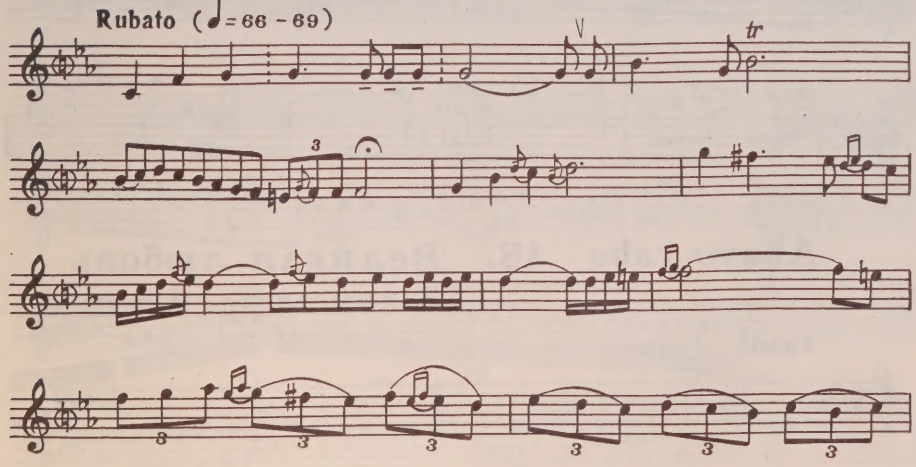
Frejlexs (fun der xupe)

16. Фрейлехс (после венчания)

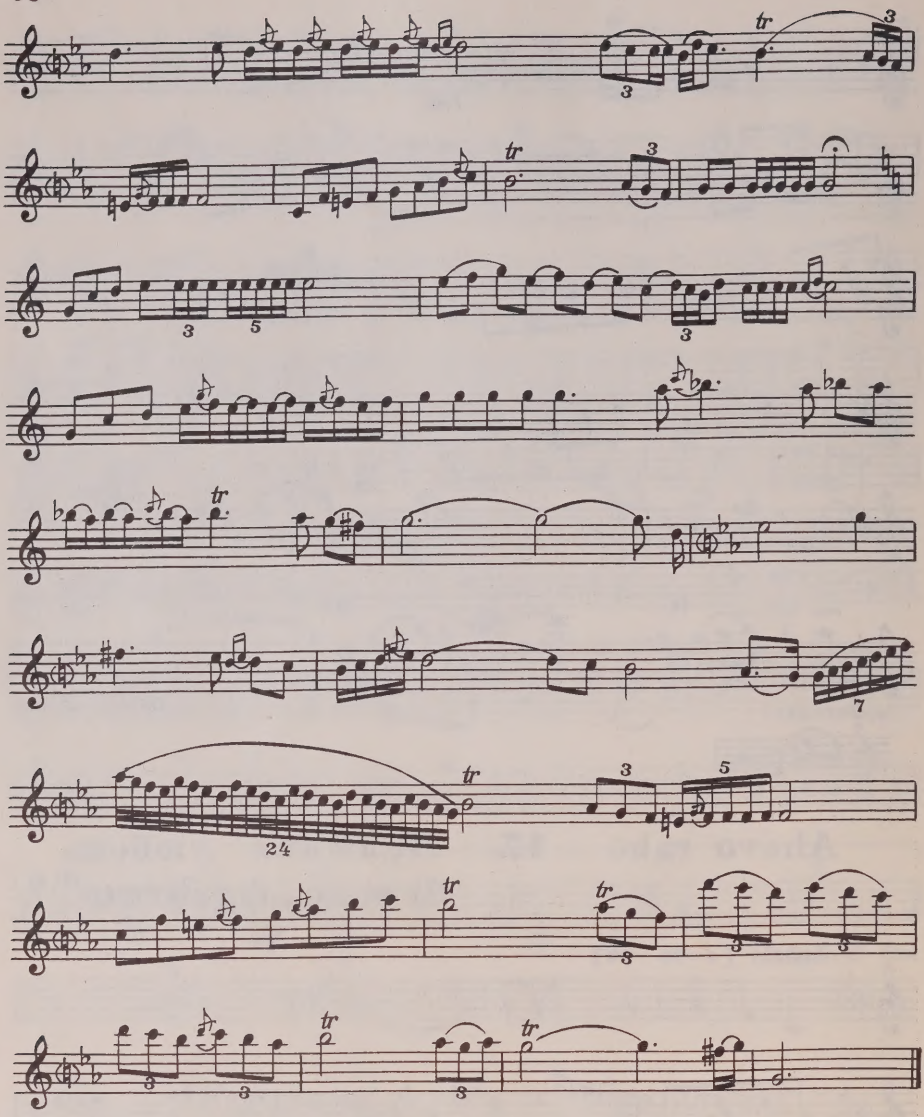




Ahavo rabo 17. Великая любовь (В тоне „фрейгиш“) 1)

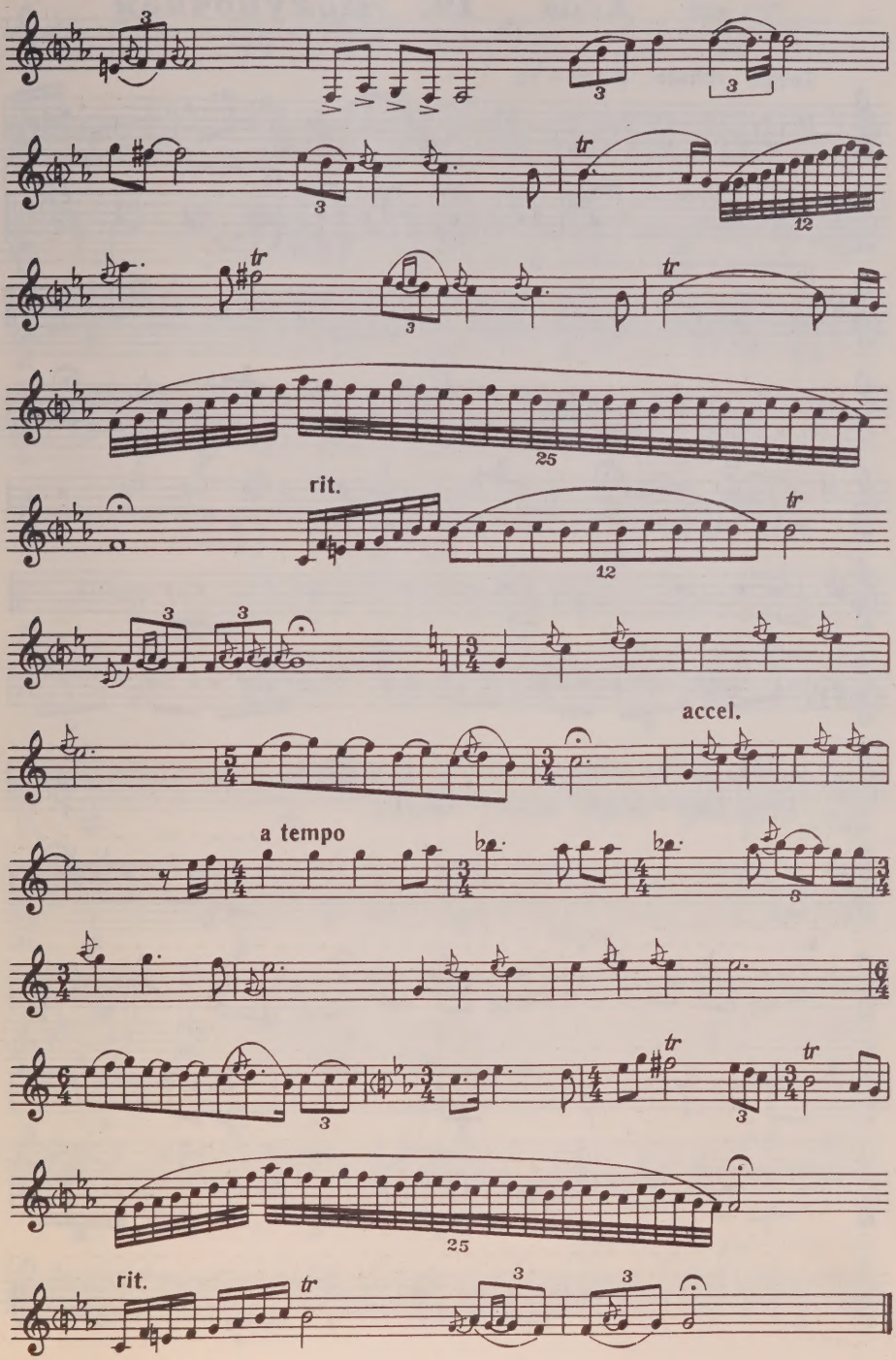


1) См. комментарий к этому номеру.

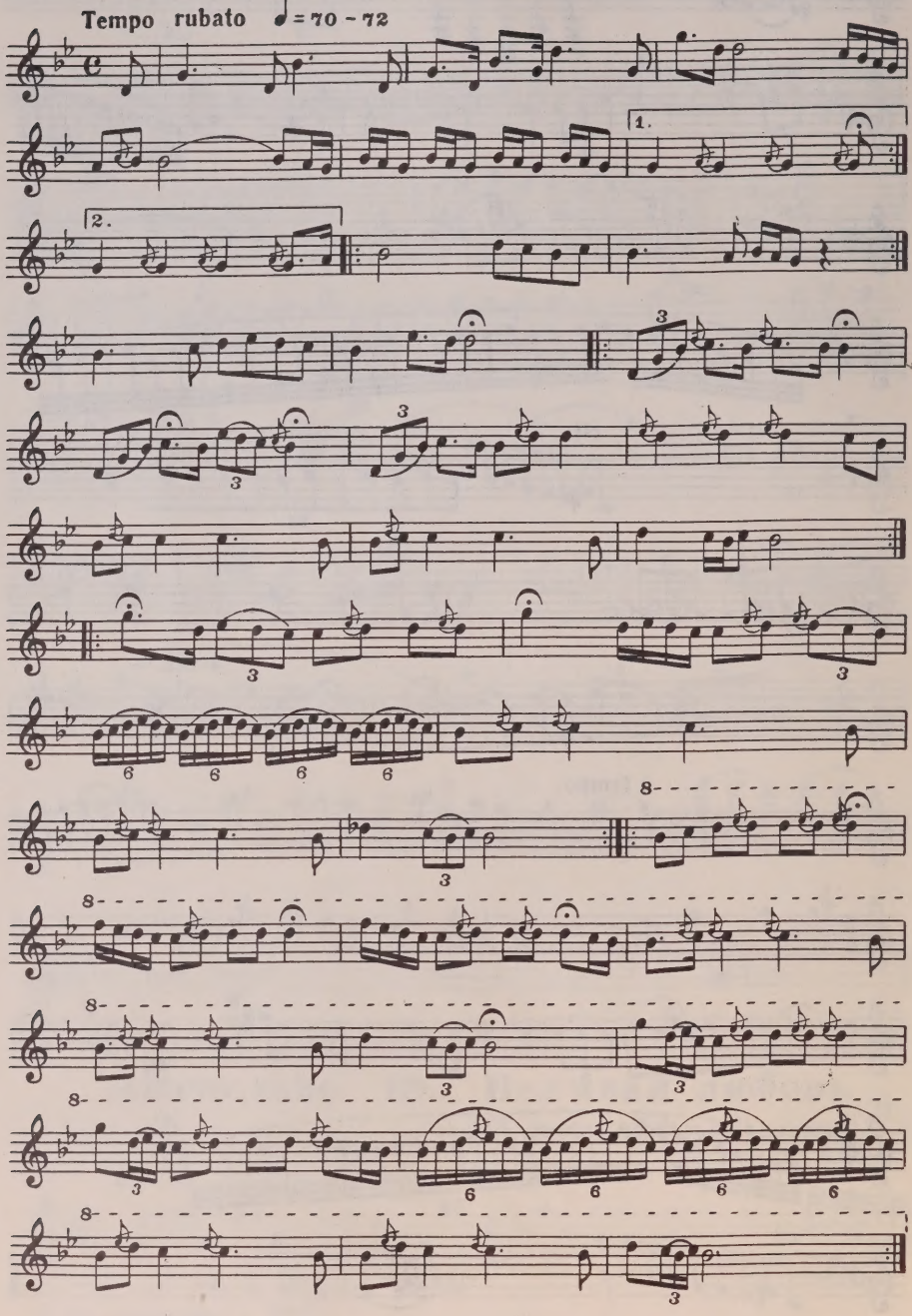


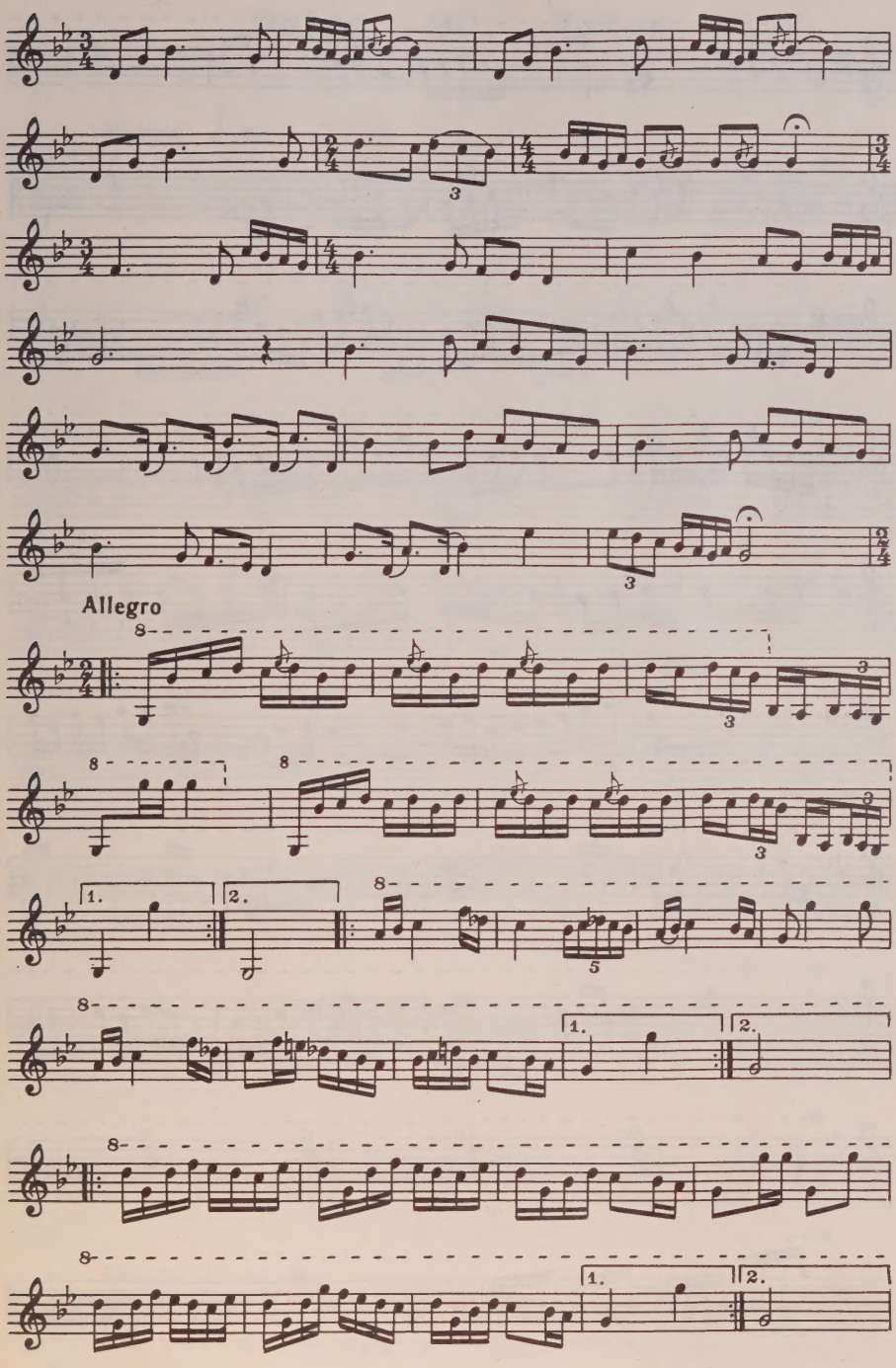
Ahavo rabo 18. Великая любовь
(В тоне „фрейгиш“) [1]

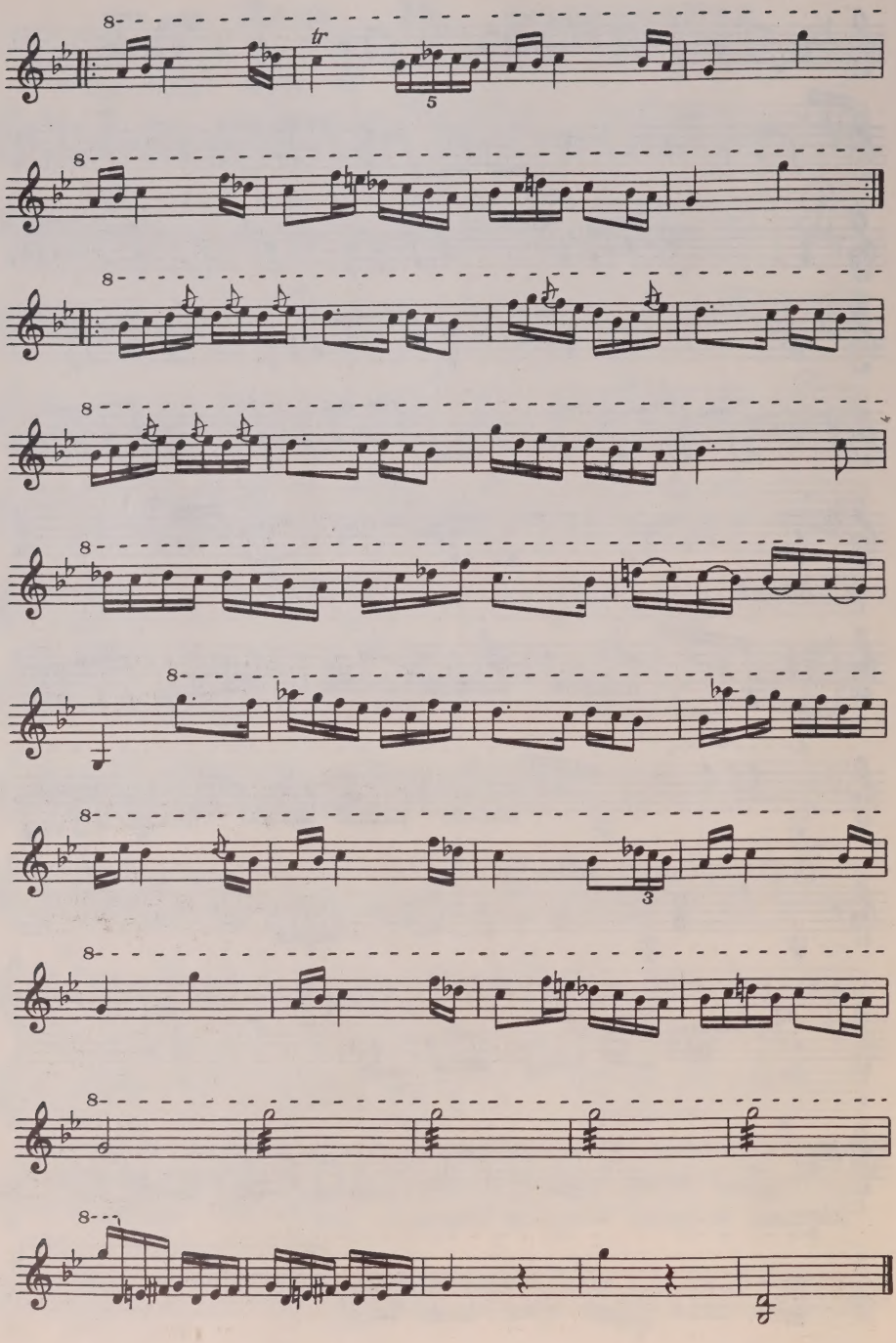
1) См. комментарий к № 17.


rit.
accel.
a tempo
rit.

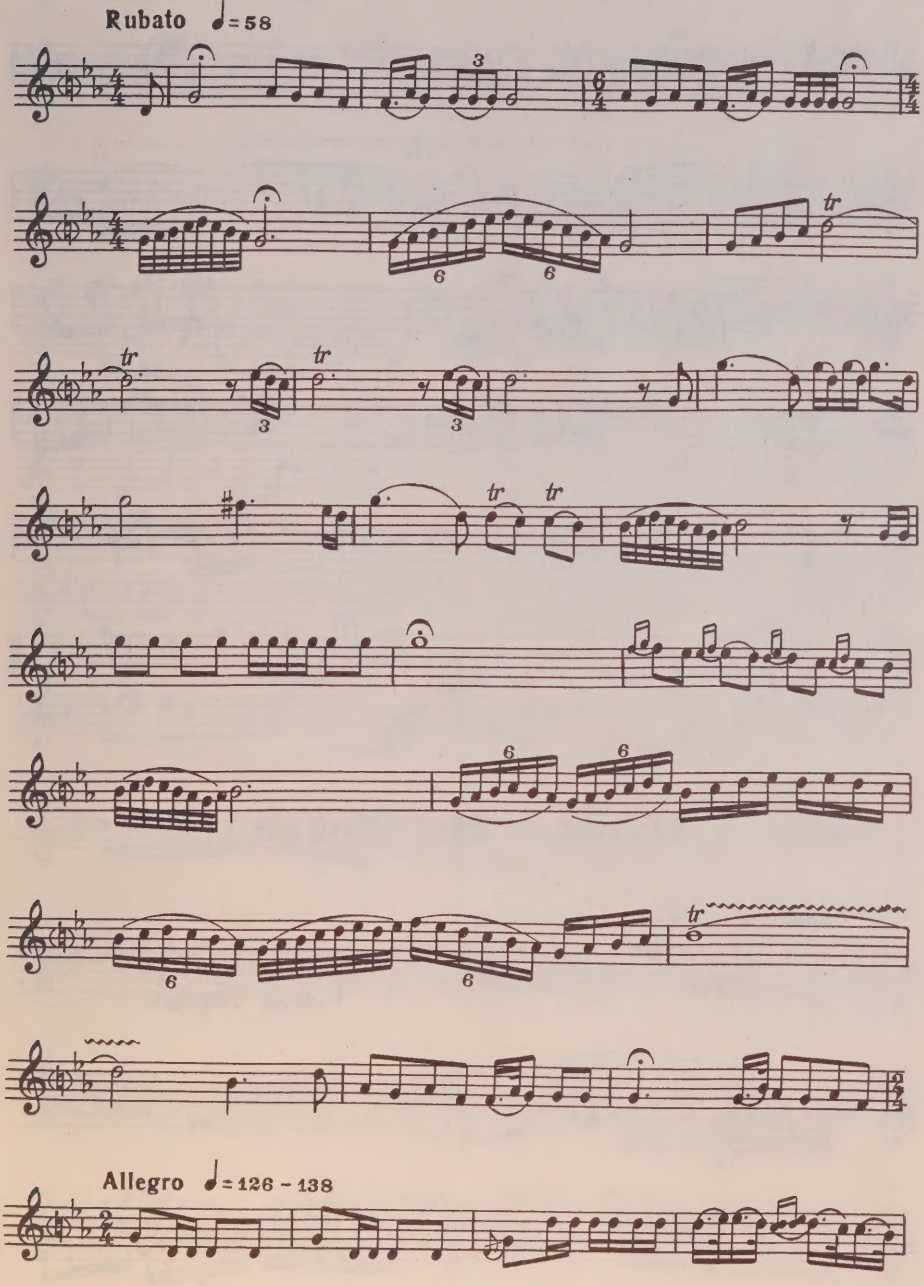
Xcos 19. Полуночная

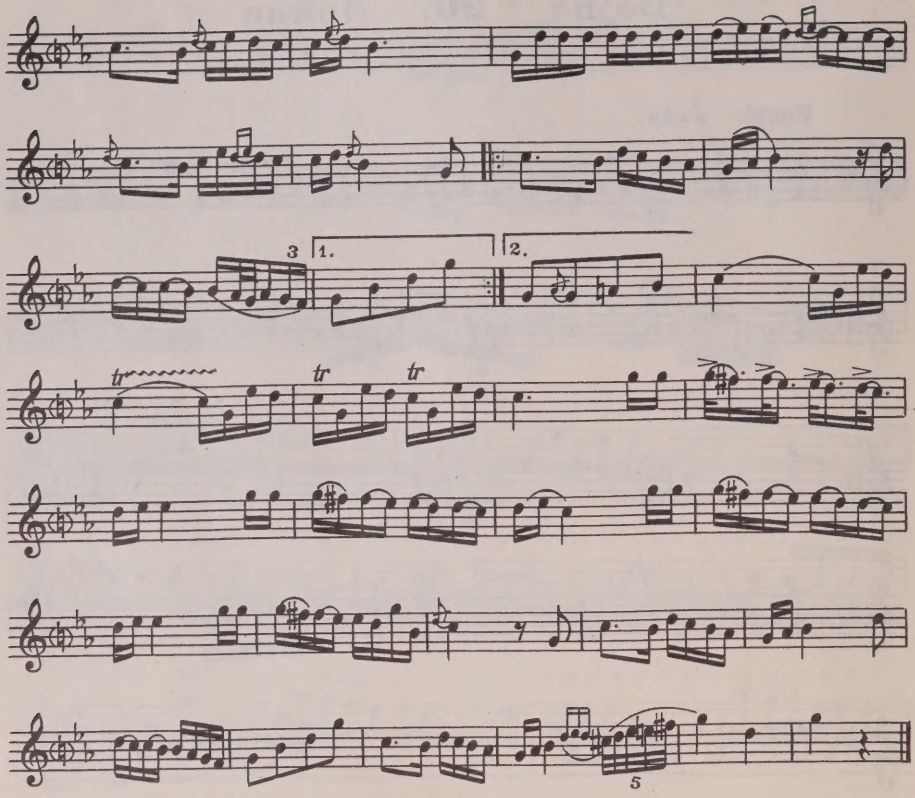



Allegro

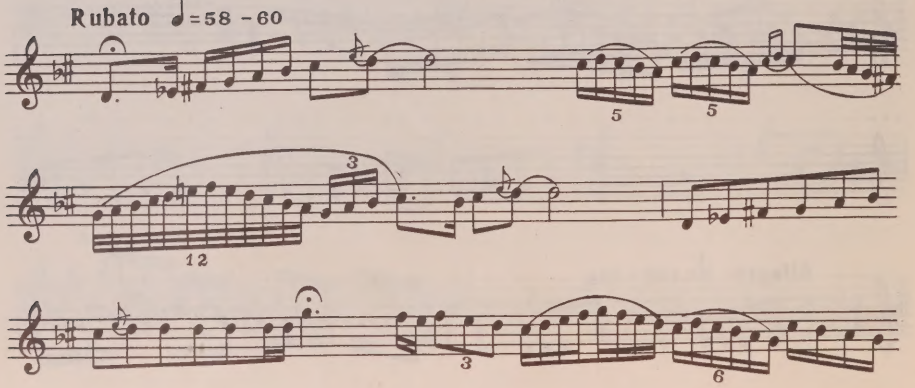


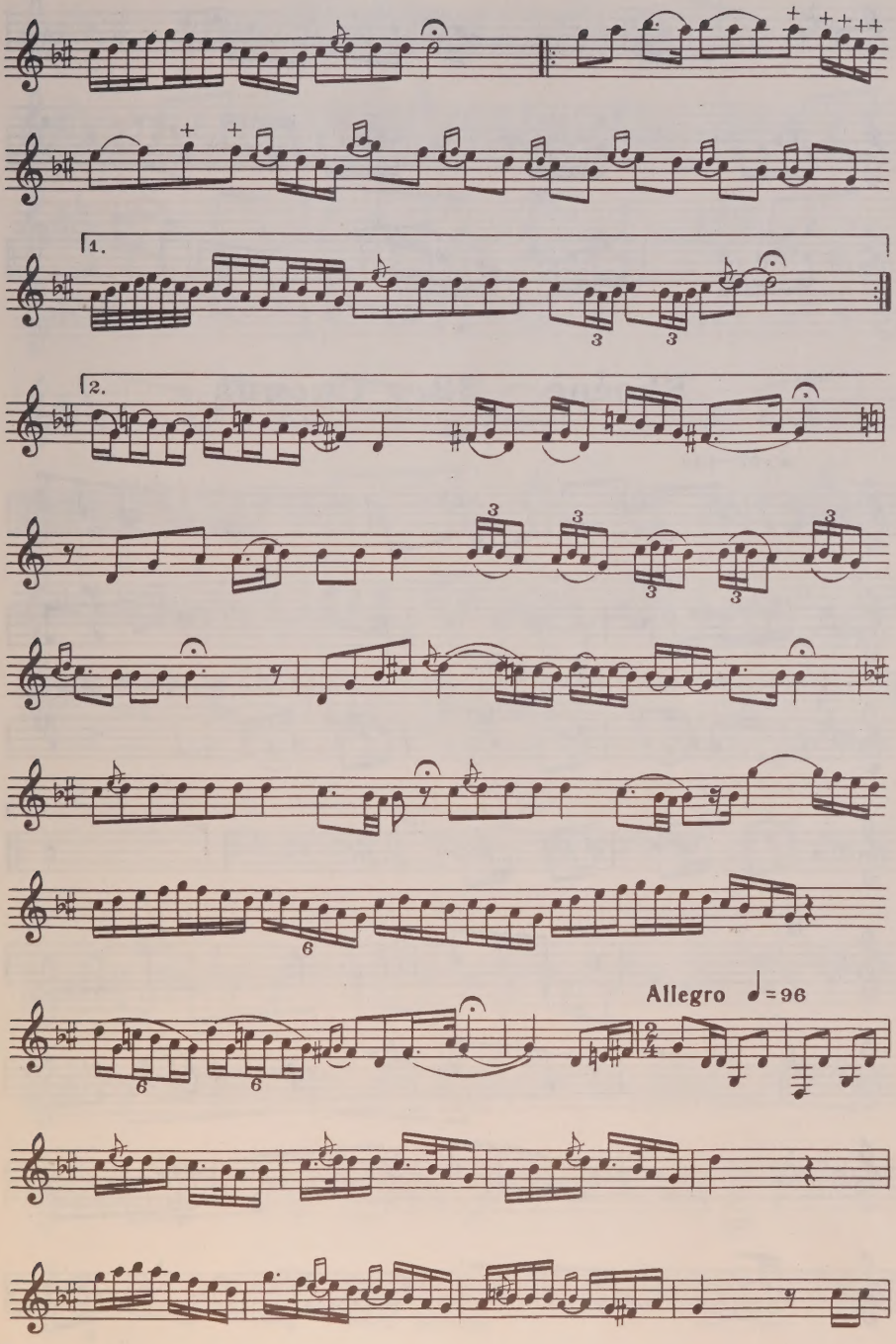
Dojne 20. Дойна

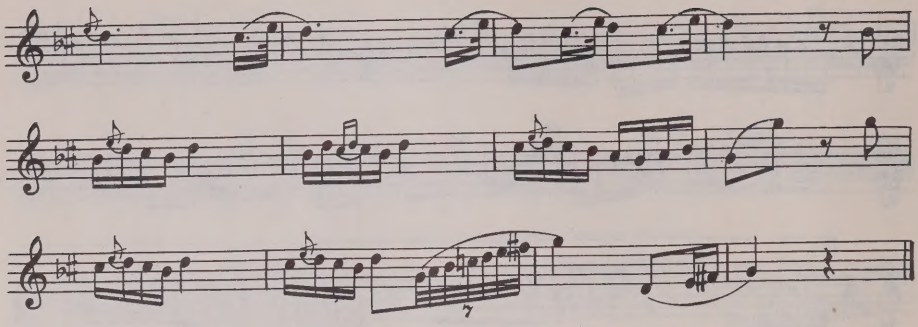




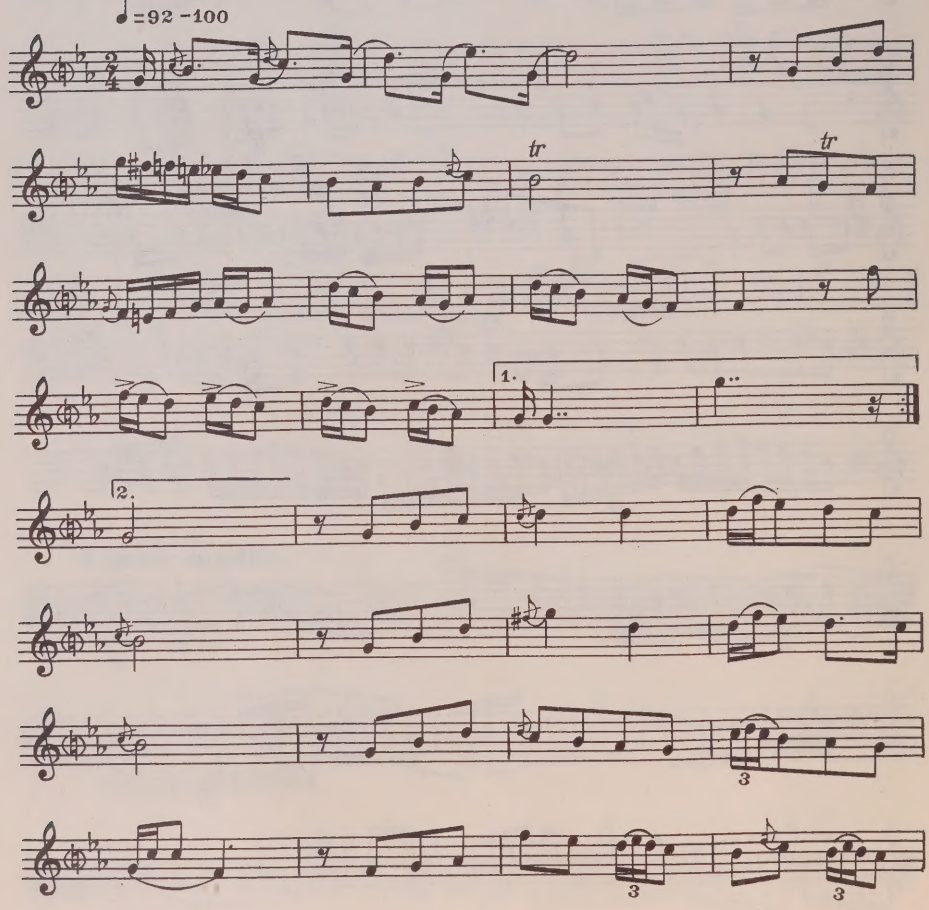
Dojne 21. Дойна

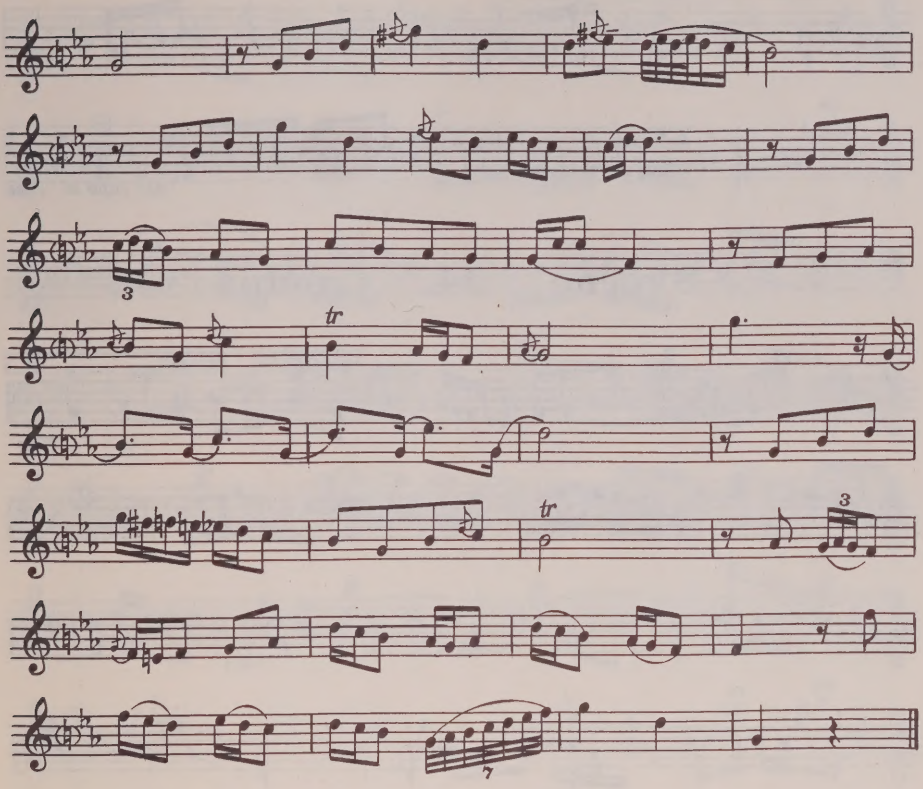



1.
2.
Allegro ♩=96

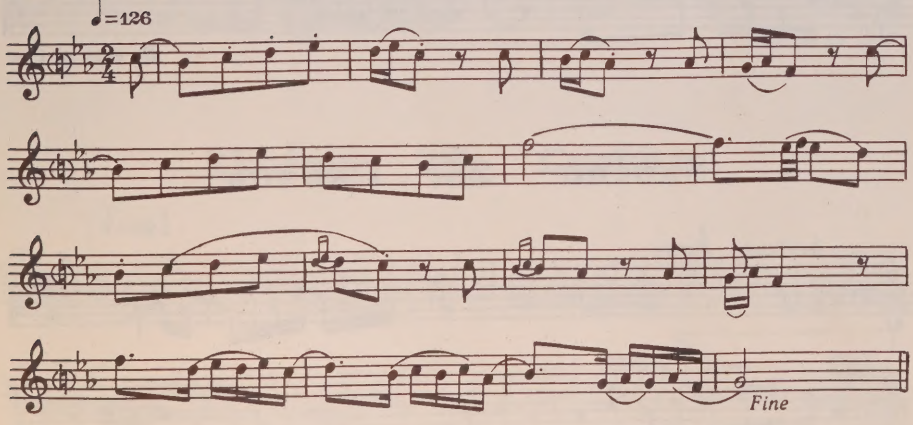


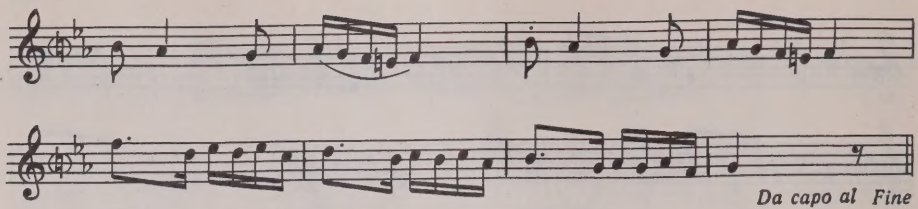
Skočne 22. Скочна



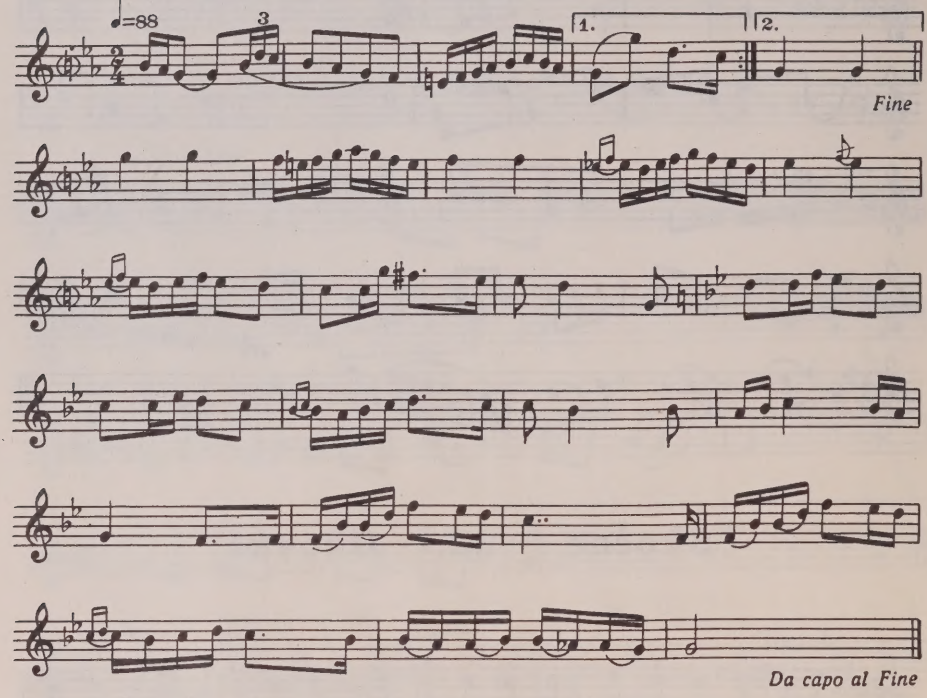


Skočne 23. Скочна

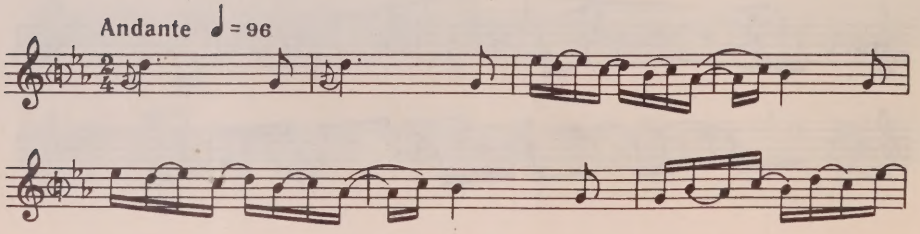


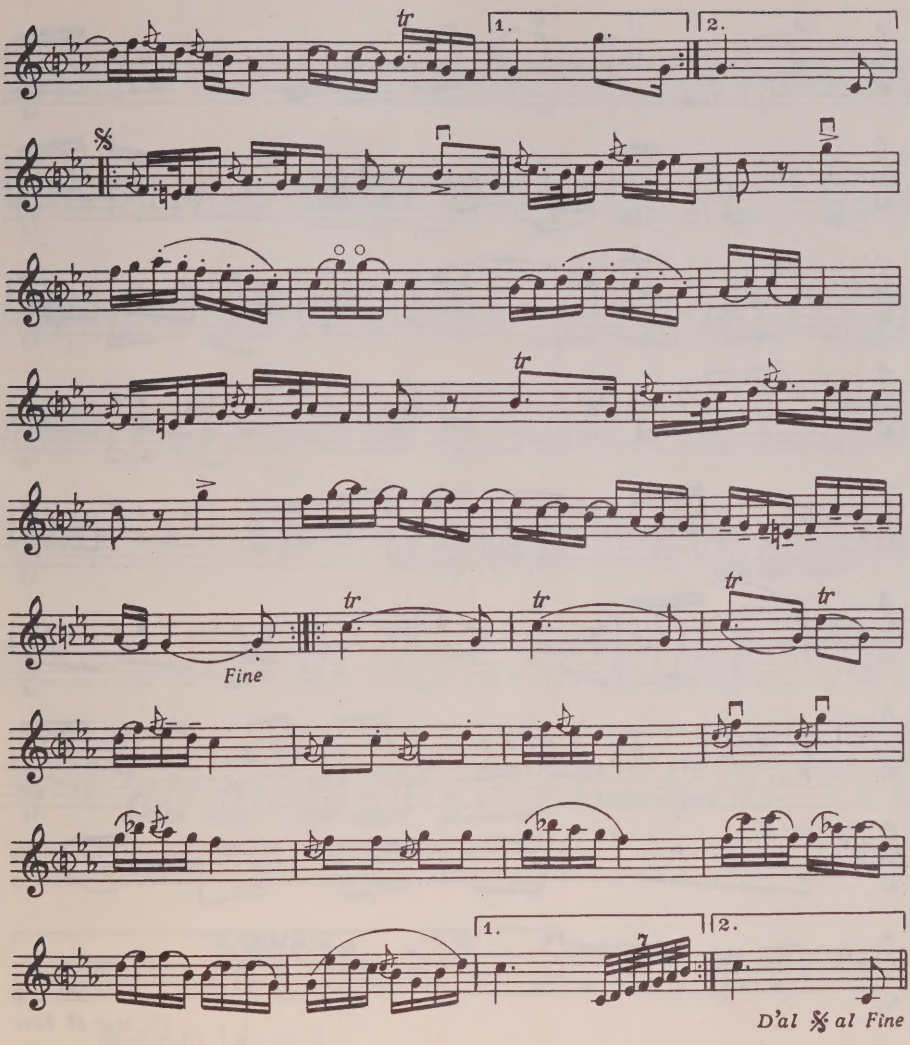


Skočne 24. Скочна

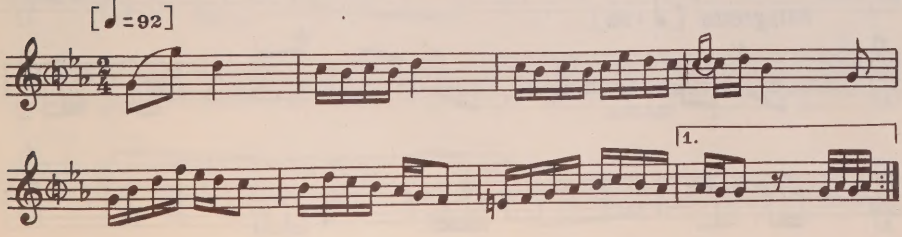


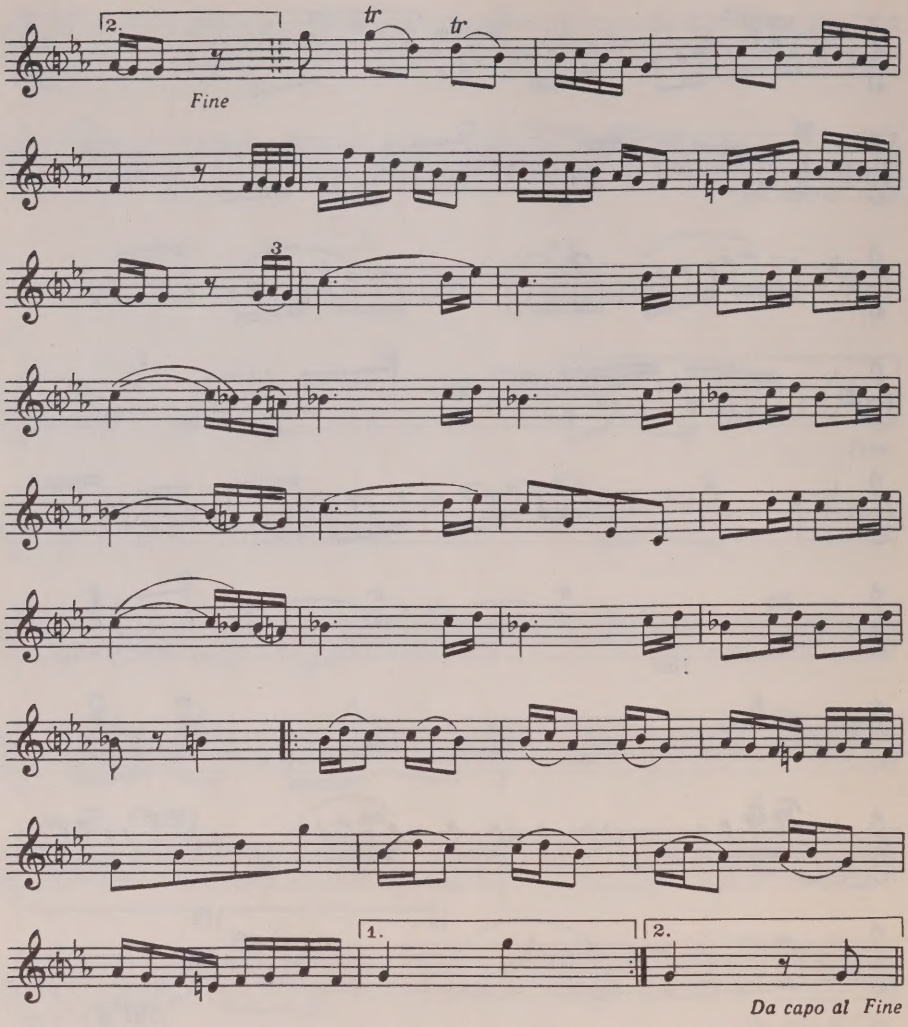
Skočne 25. Скочна



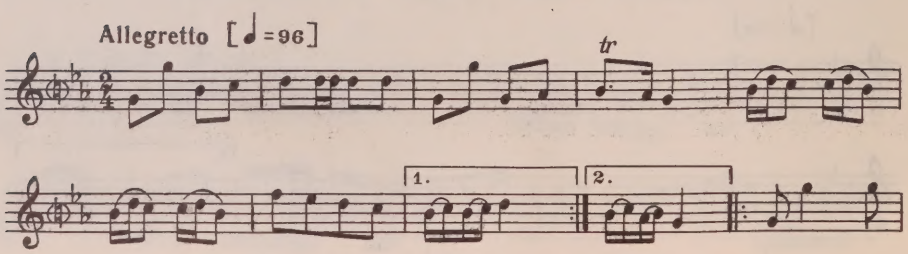


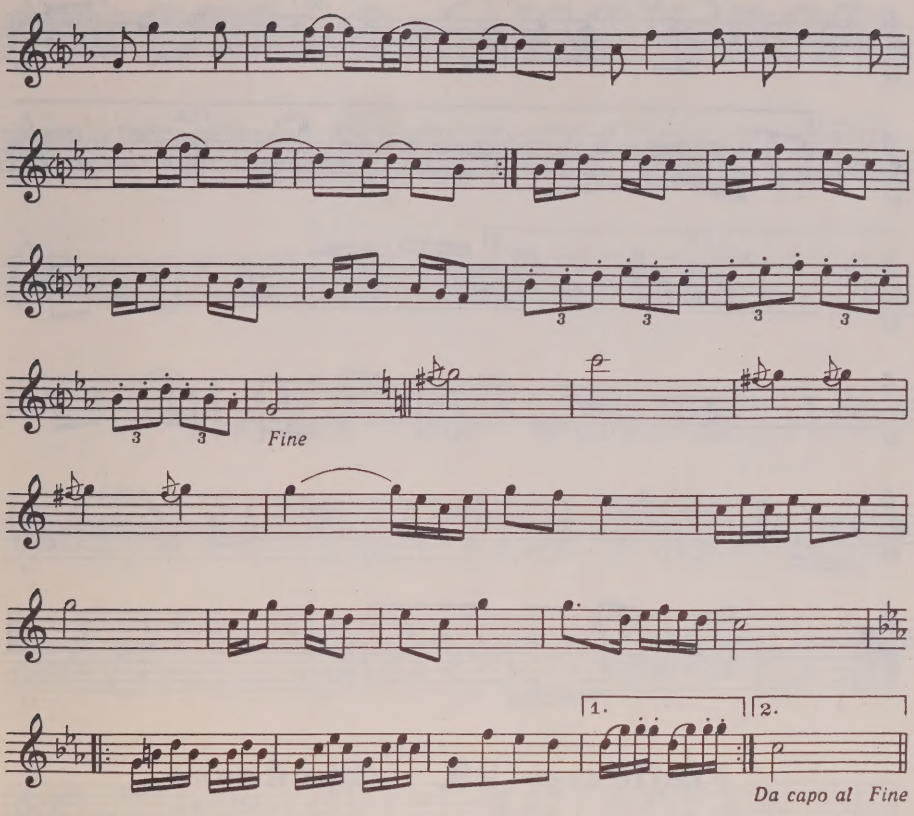
Skočne 26. Скочна



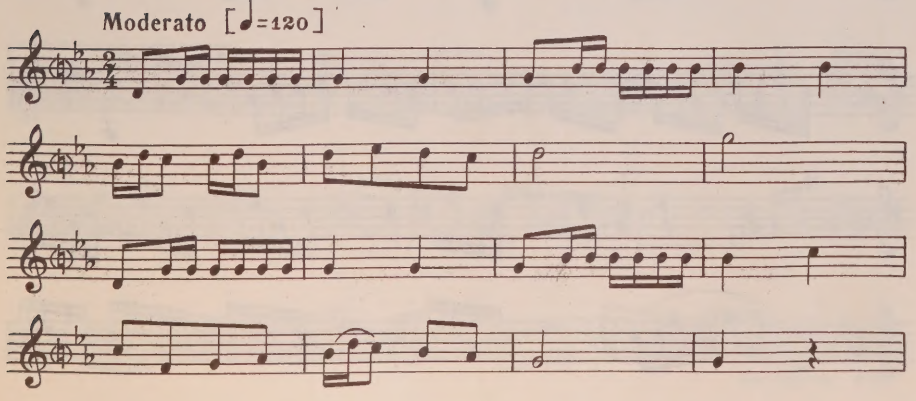


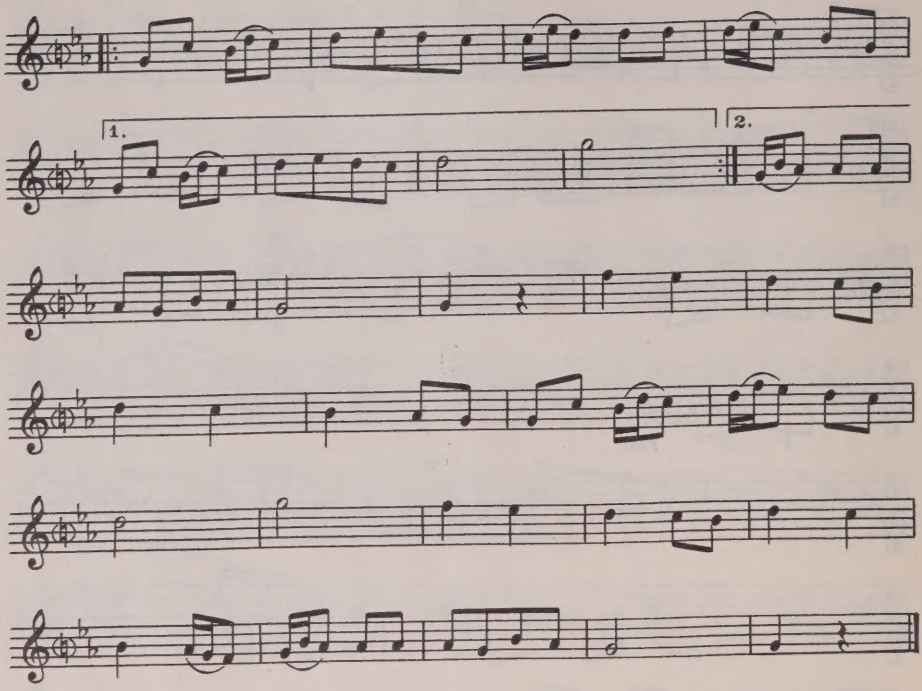
Frejlexs 27. Фрейлехс



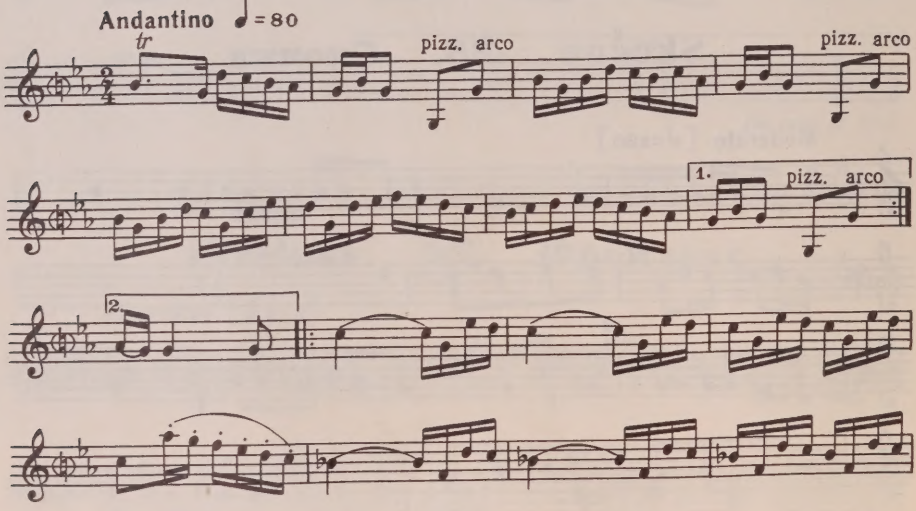


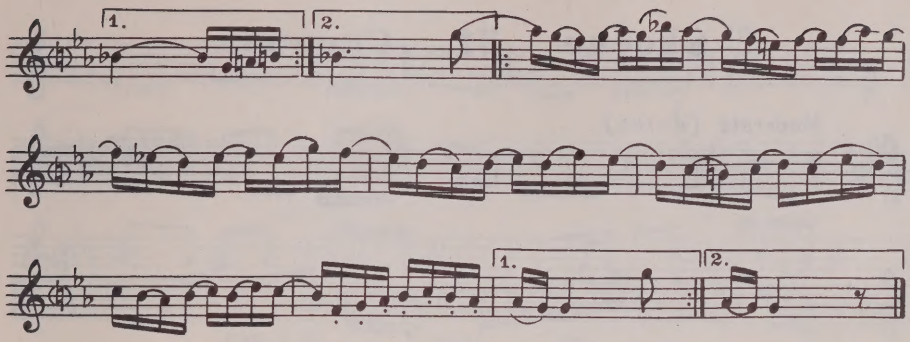
Skočne 28. Скочна



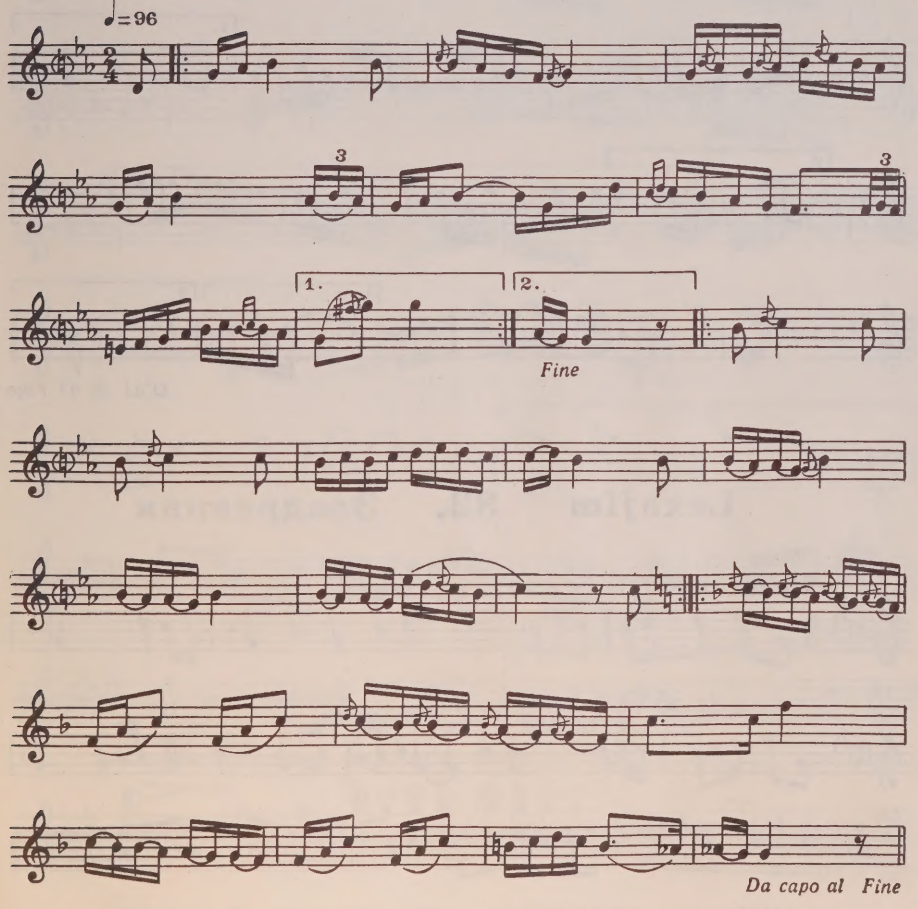


Frejlexs 29. Фрейлекс

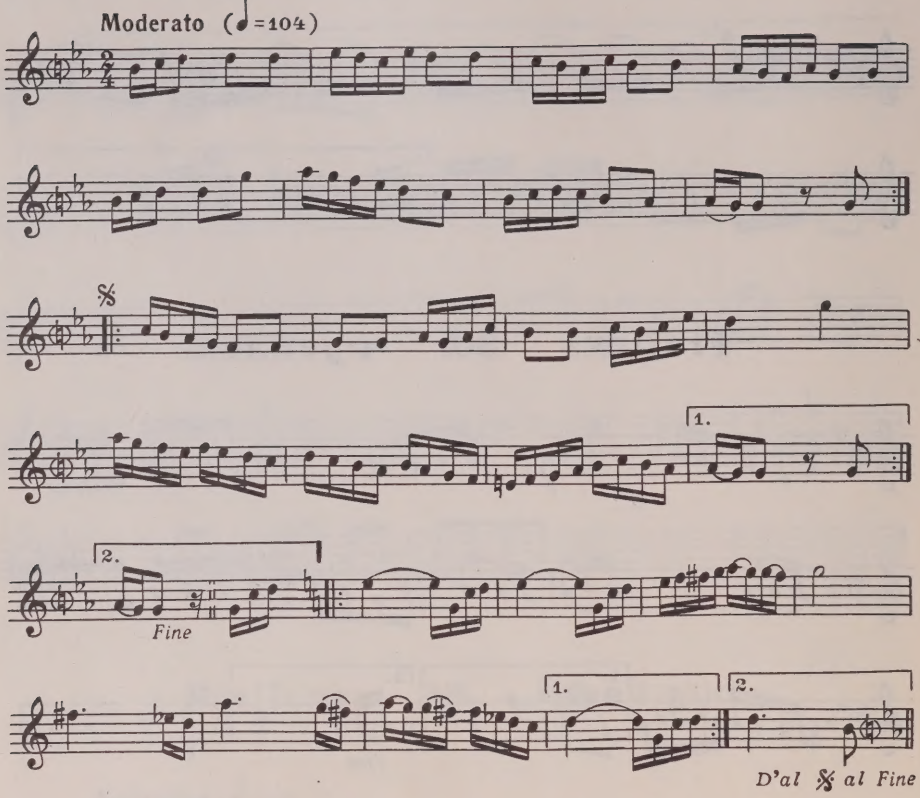




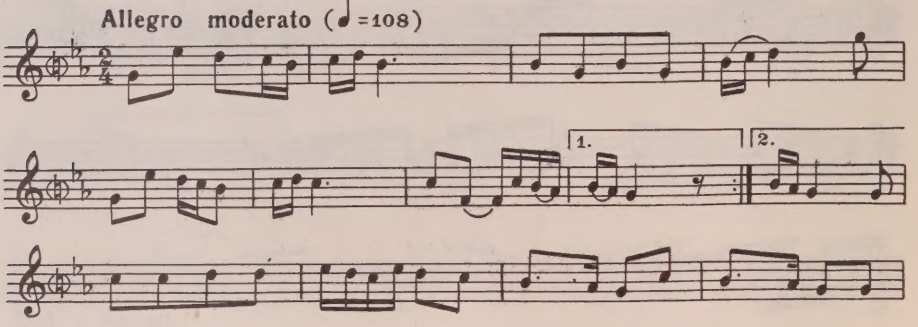
Frejlexs 30. Фрейлехс

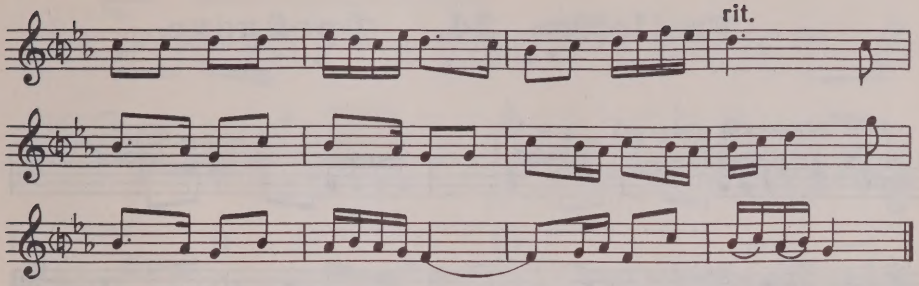


Skočne 31. Скочна

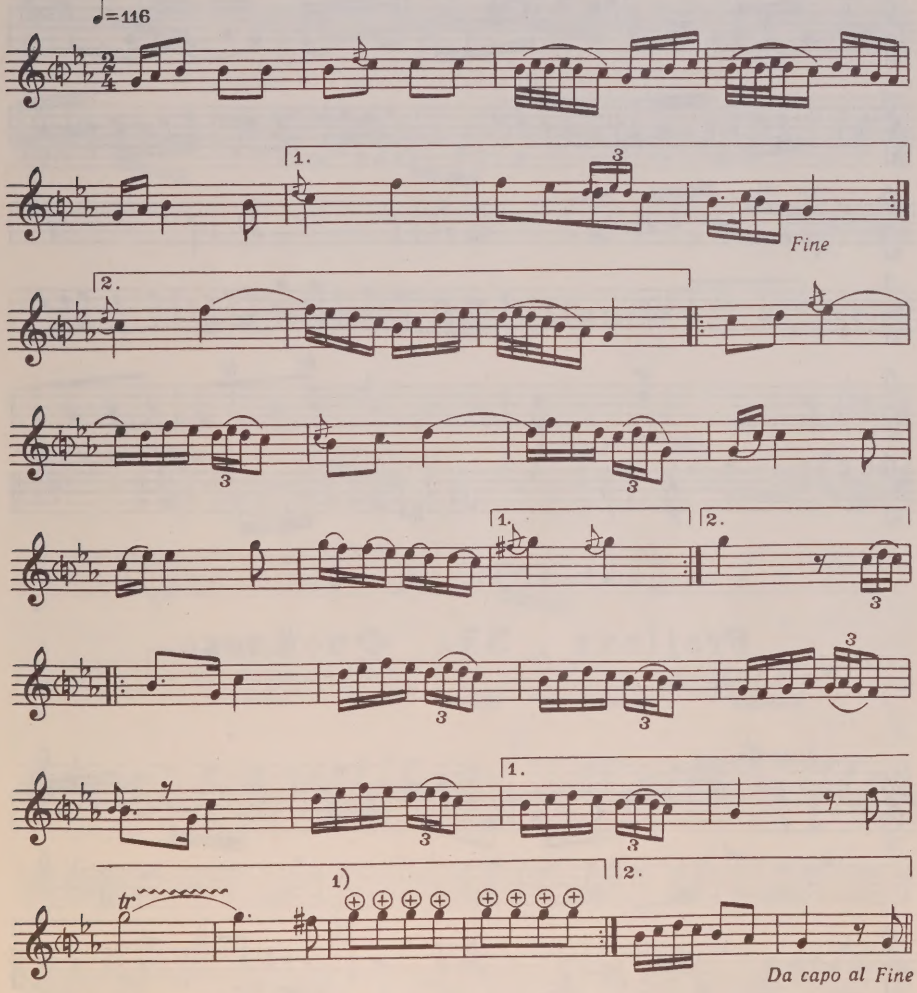


Lexajim 32. Заздравная



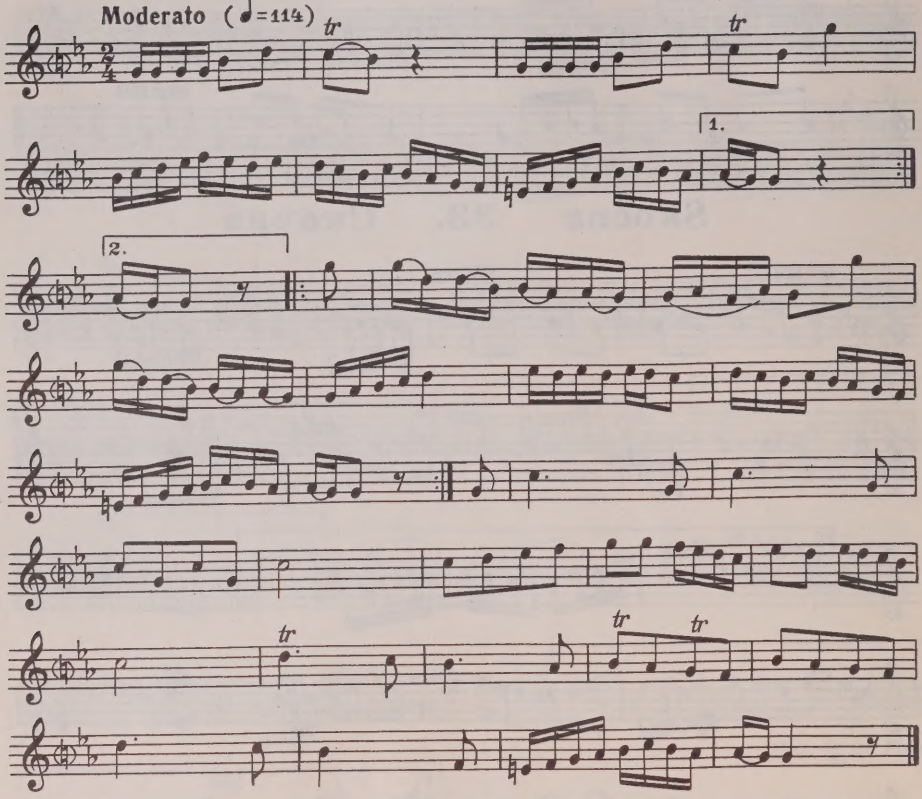


Skočne 33. Скочна

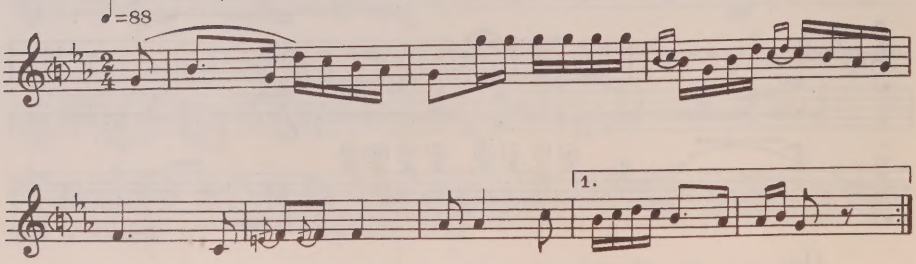


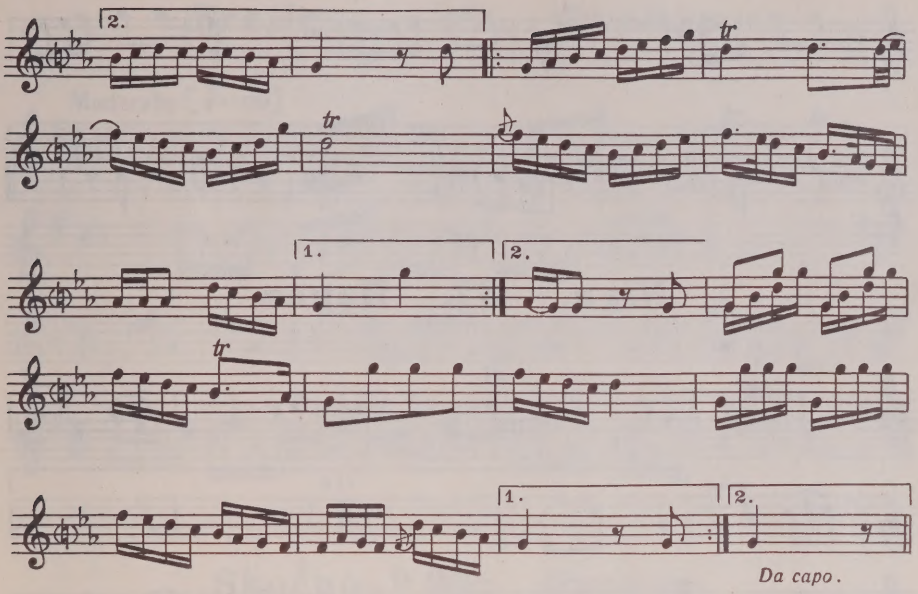
1) Знаком ⊕ обозначены звуки, напоминающие причмокивания.

Frejlexs 34. Фрейлехс

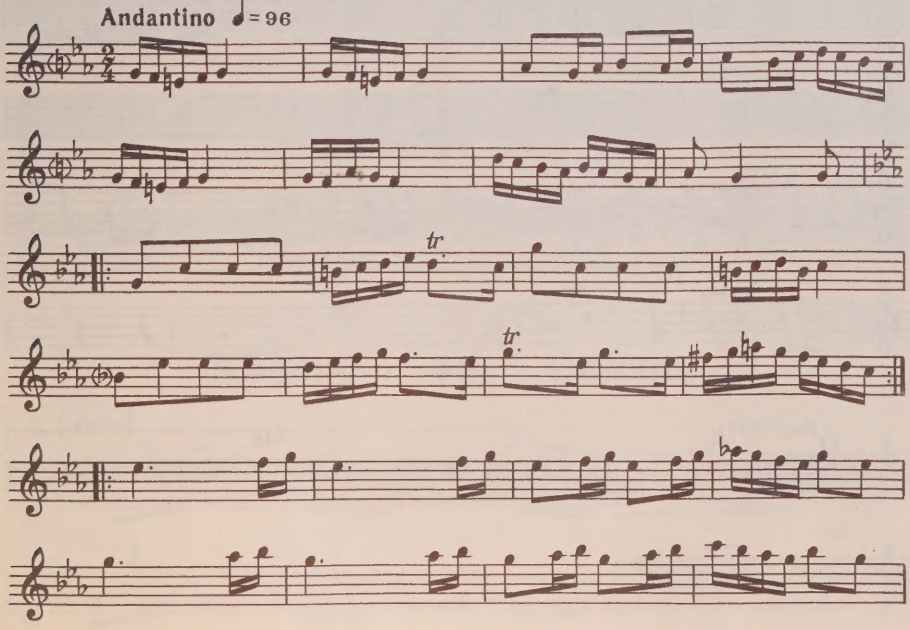


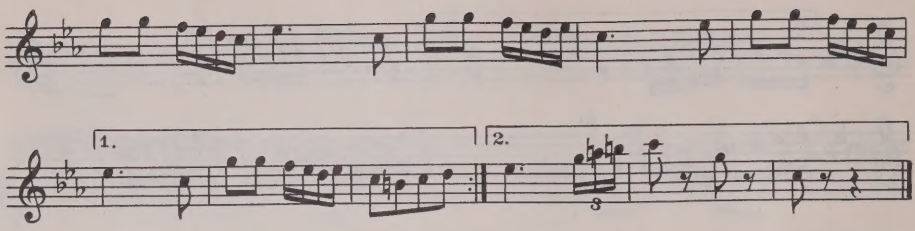
Frejlexs 35. Фрейлехс



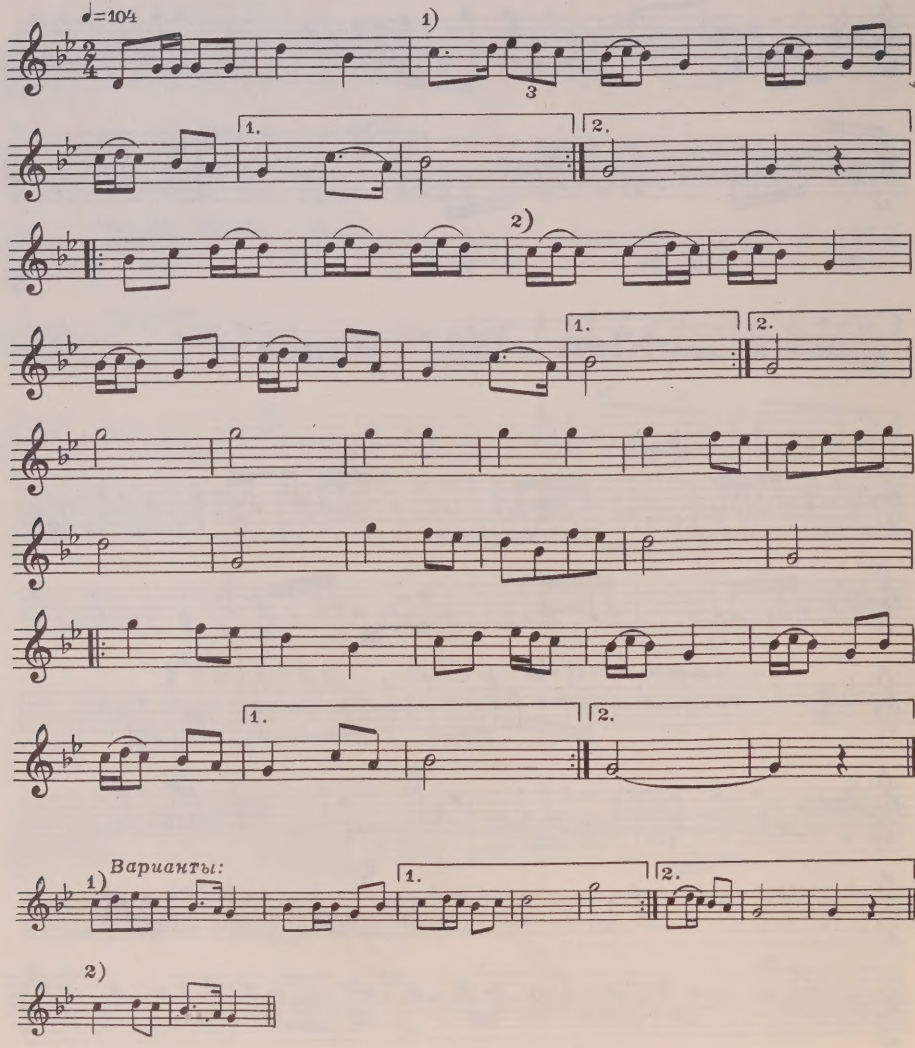


Nign 36. Напев

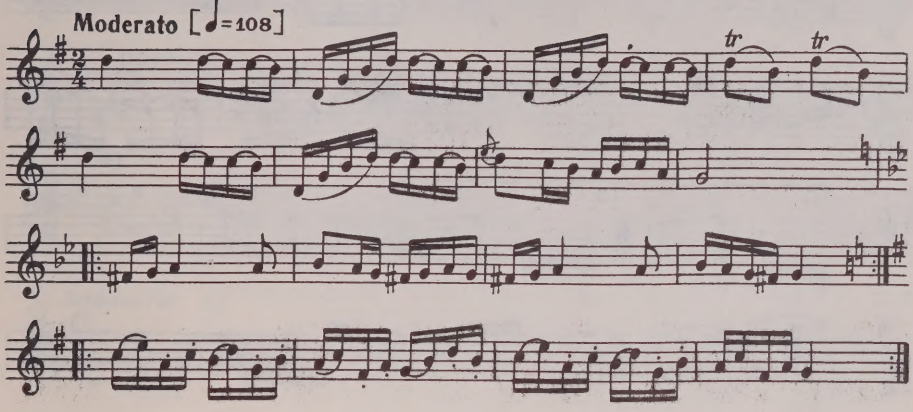




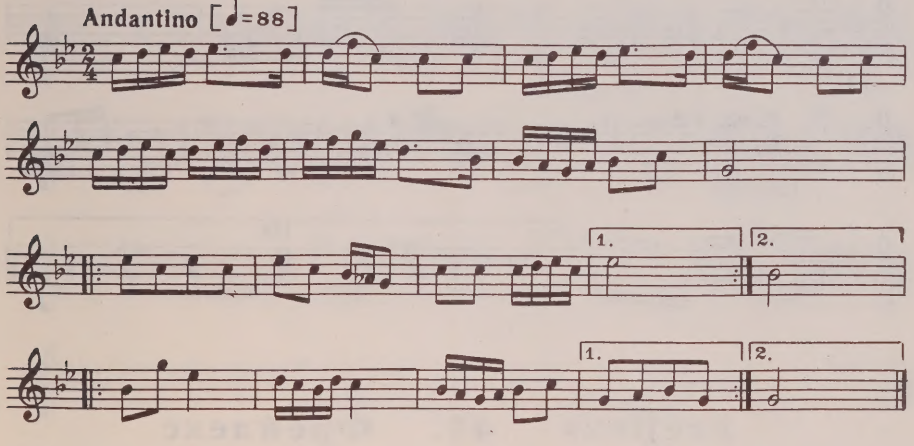
Nign 37. Напев



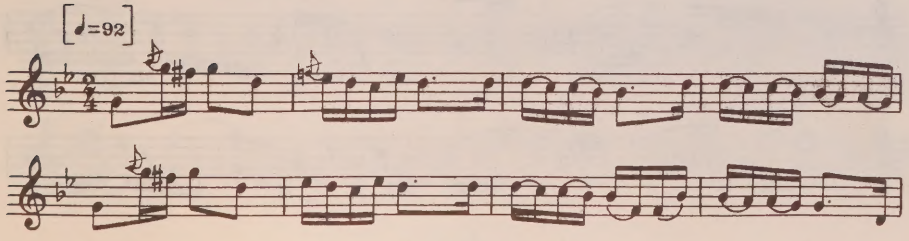
Frejlexs 38. Фрейлехс

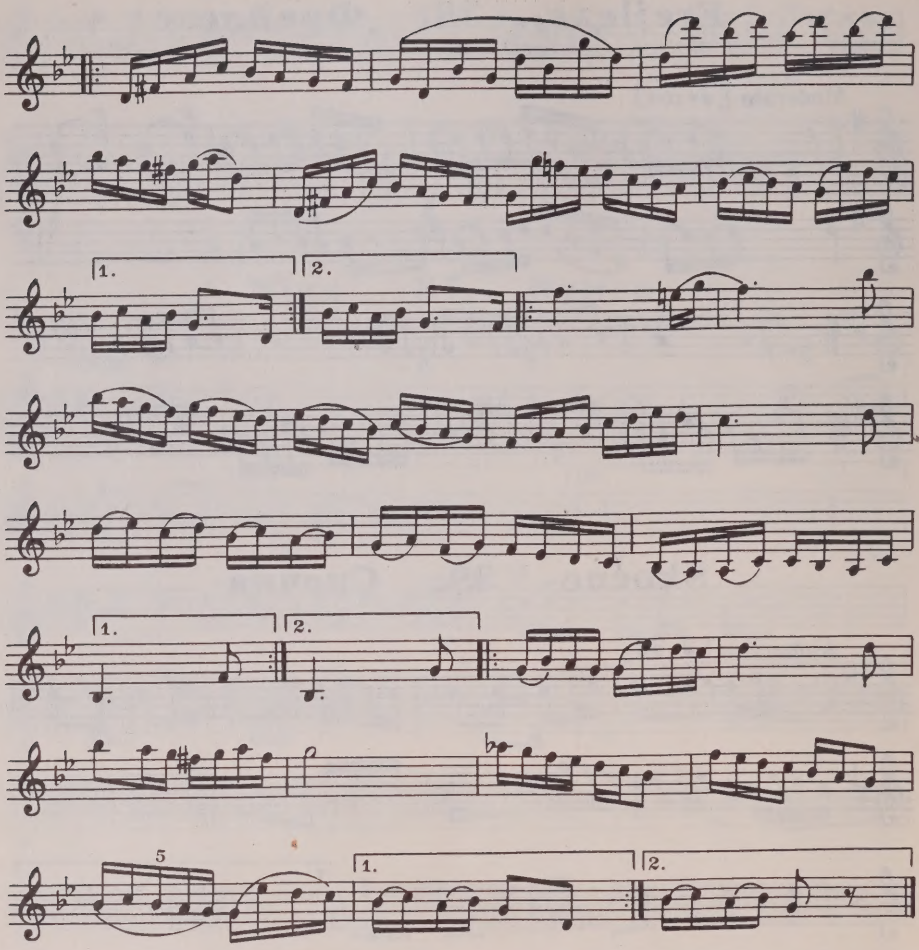


Skočne 39. Скочна

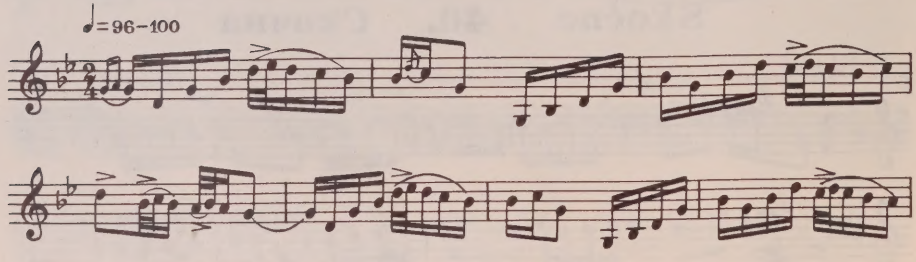


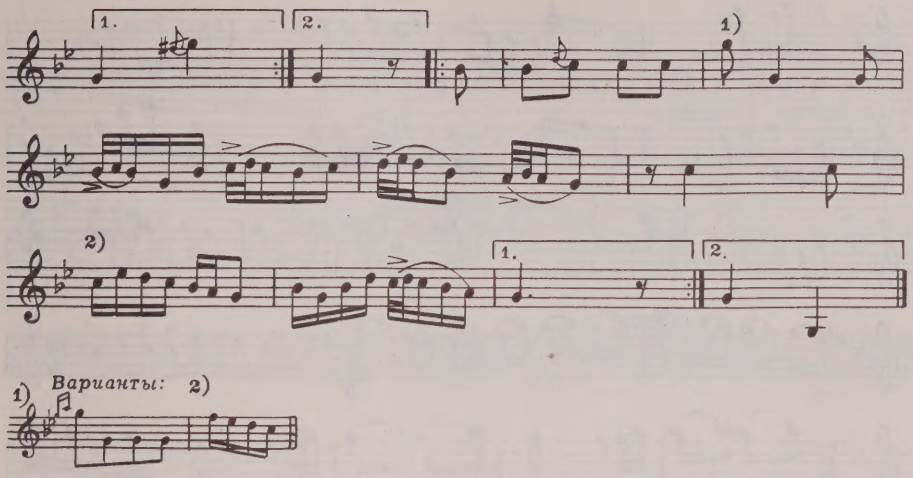
Skočne 40. Скочна



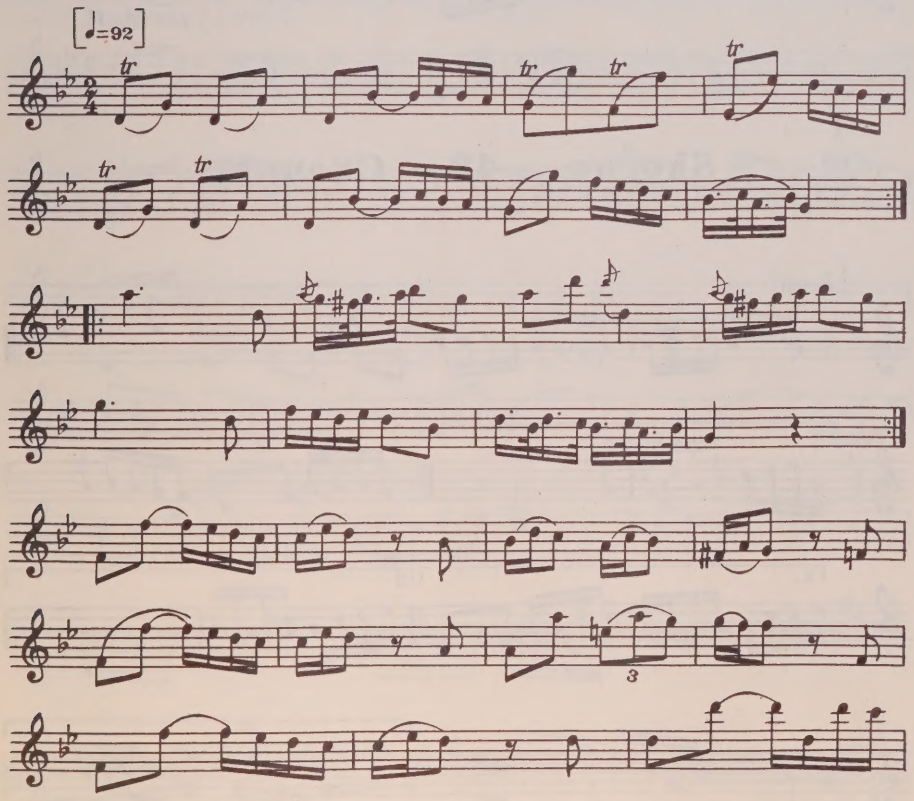


Frejlexs 41. Фрейлехс

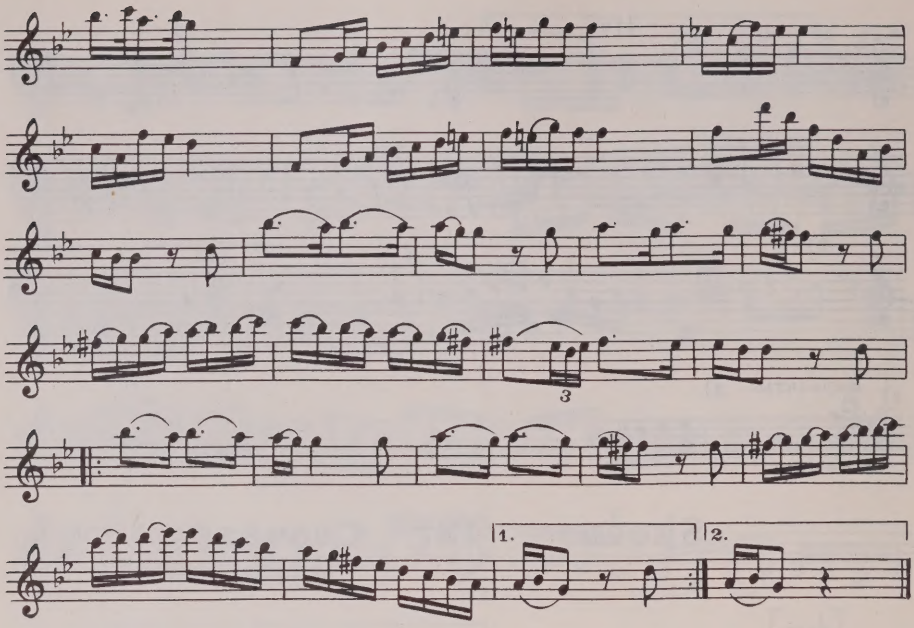




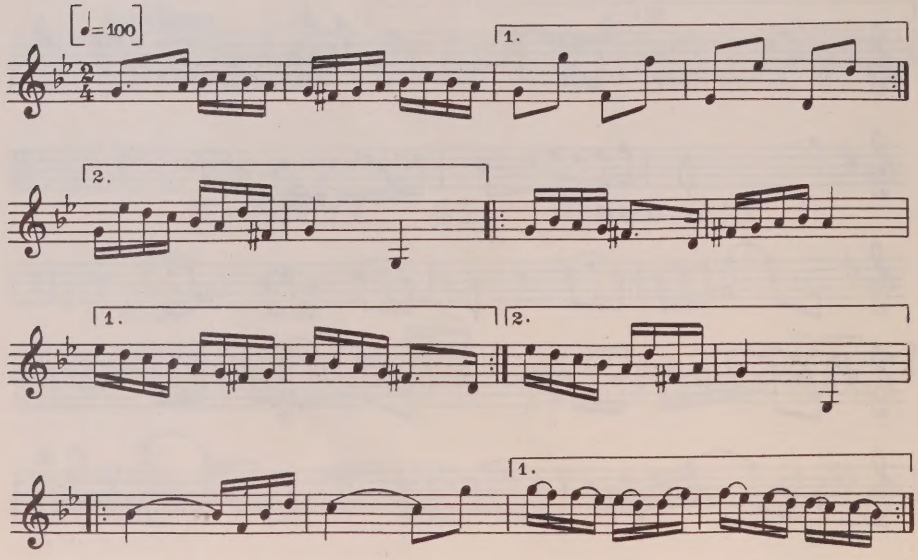
Skočne 42. Скочна

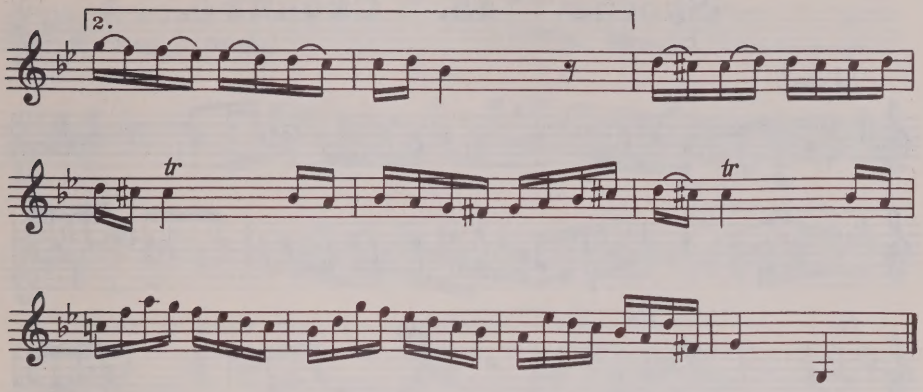


с 7053 к

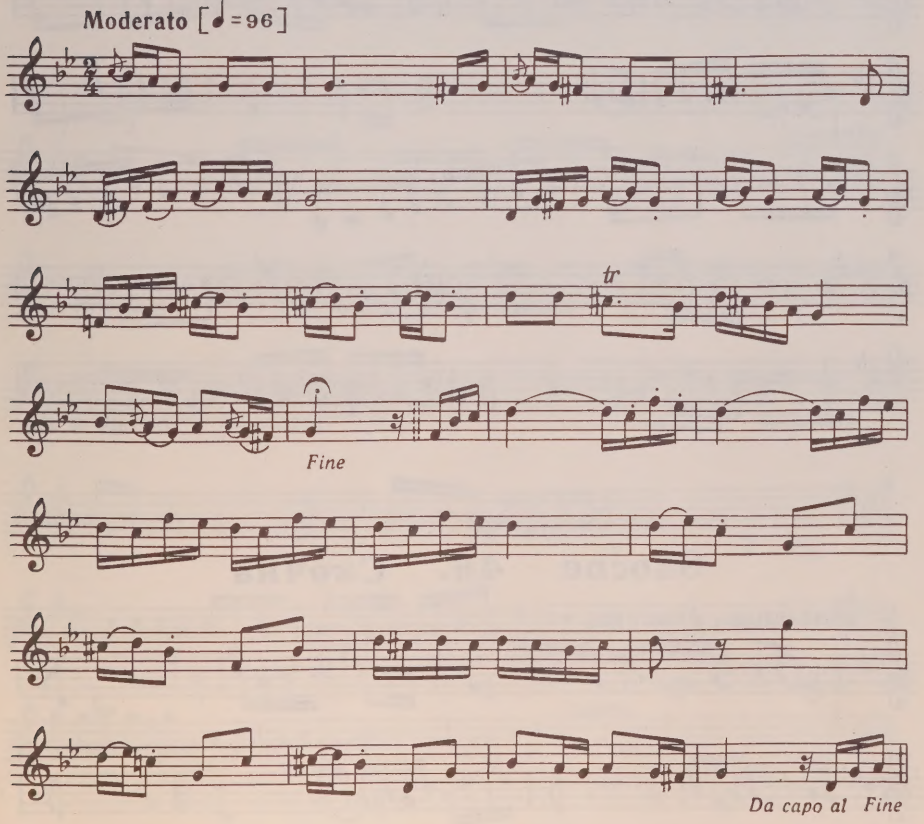


Skočne 43. Скочна

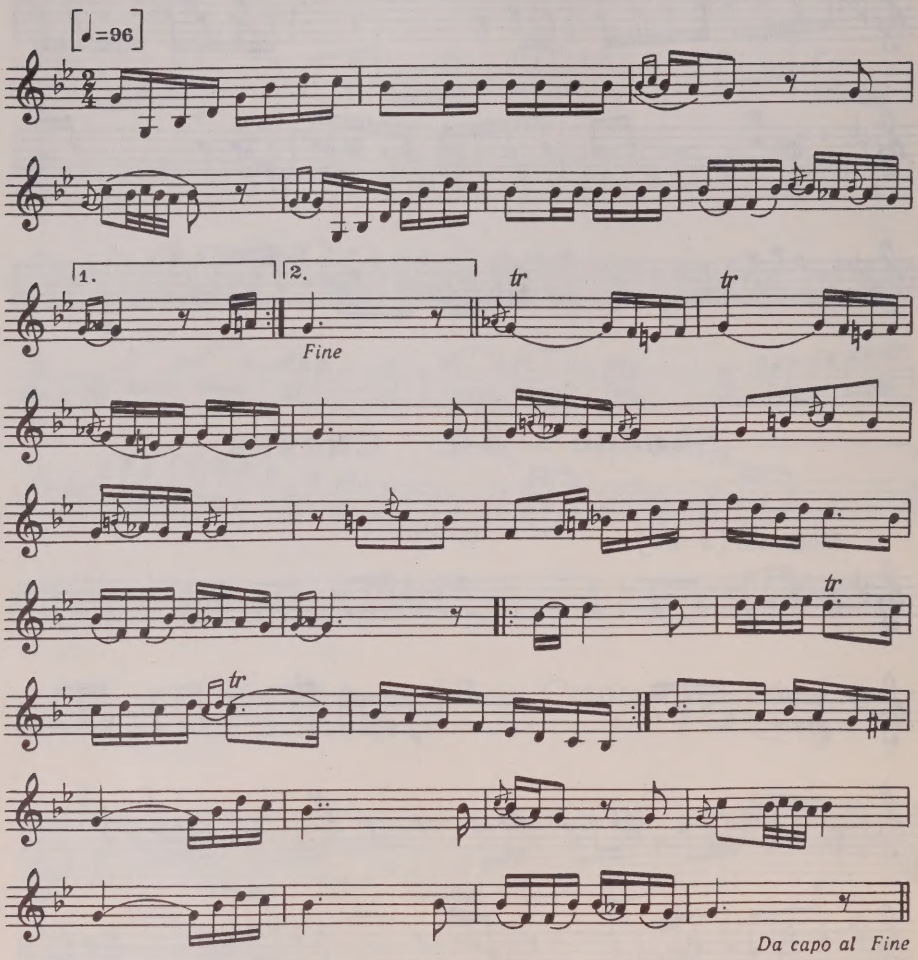




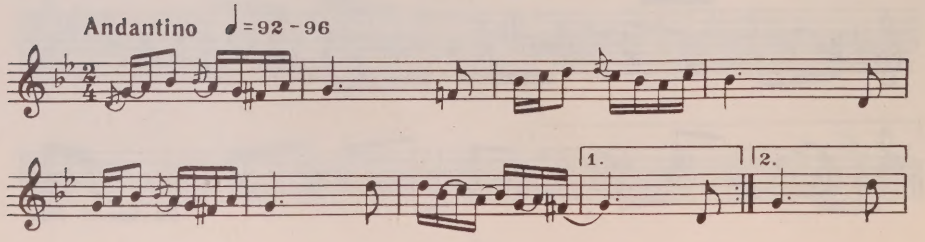
Skočne 44. Скочна

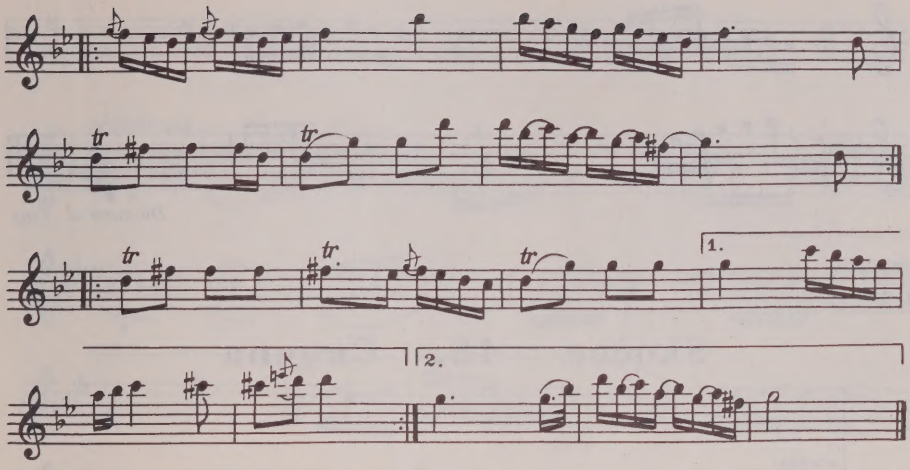


Skočne 45. Скочна

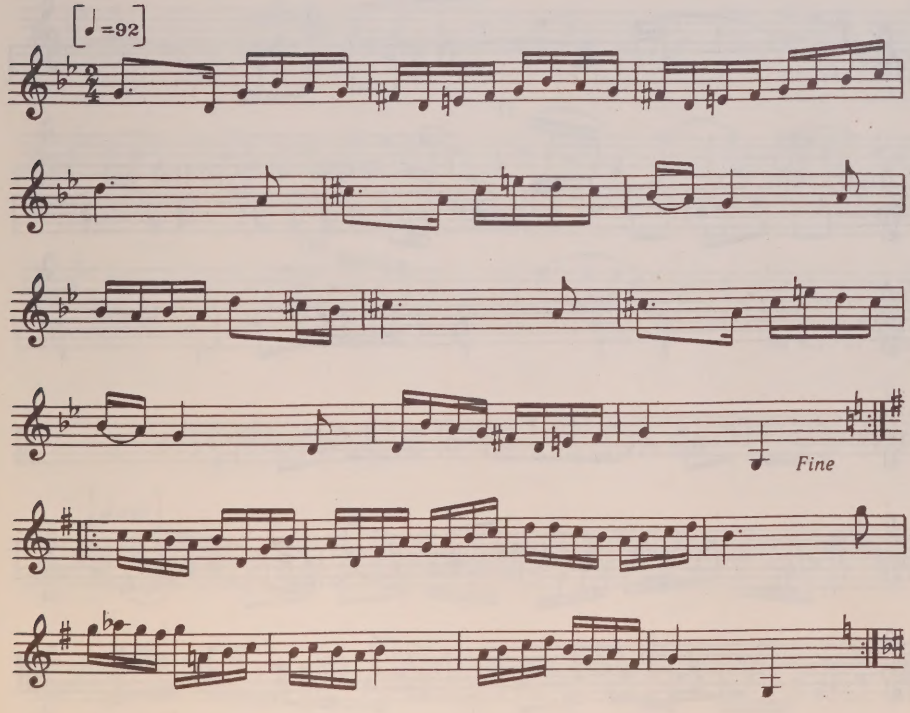


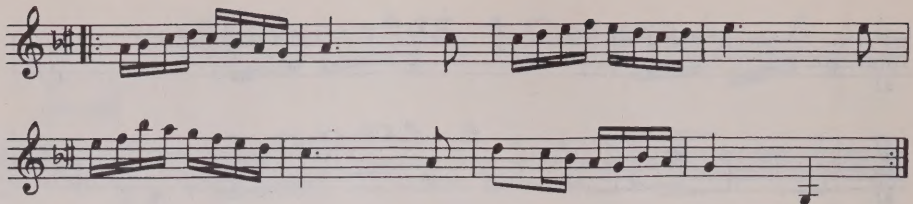
Skočne 46. Скочна



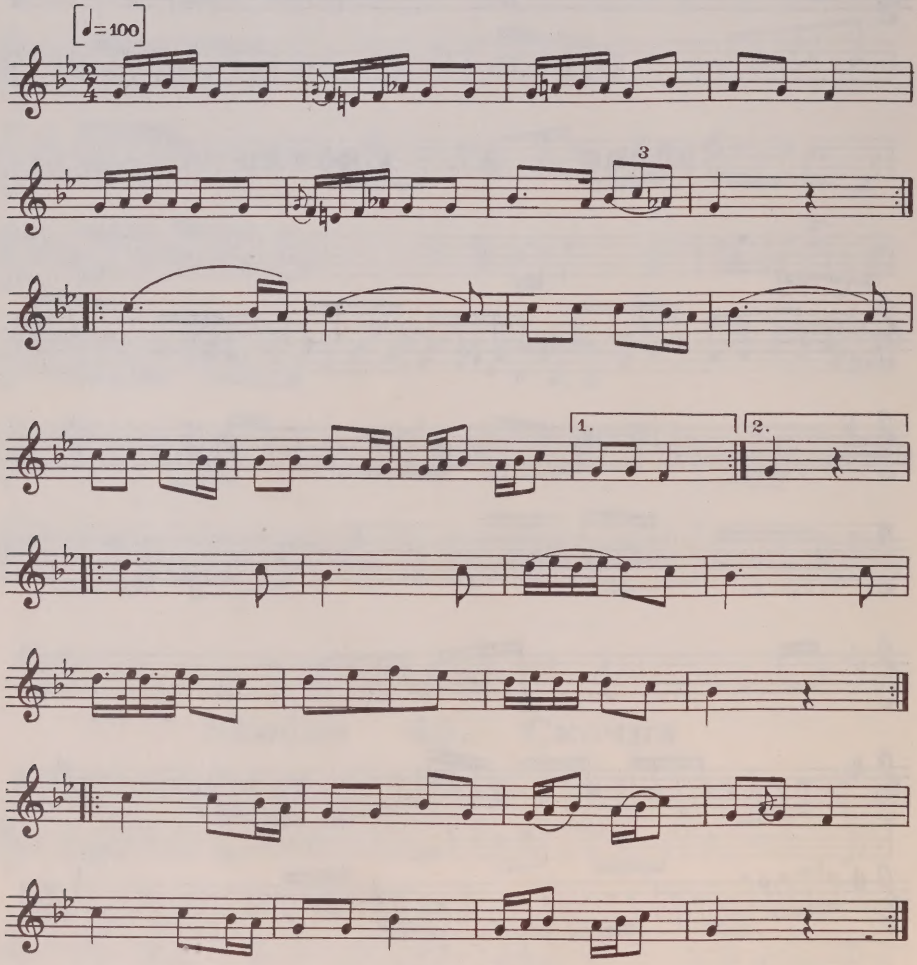


Skočne 47. Скочна

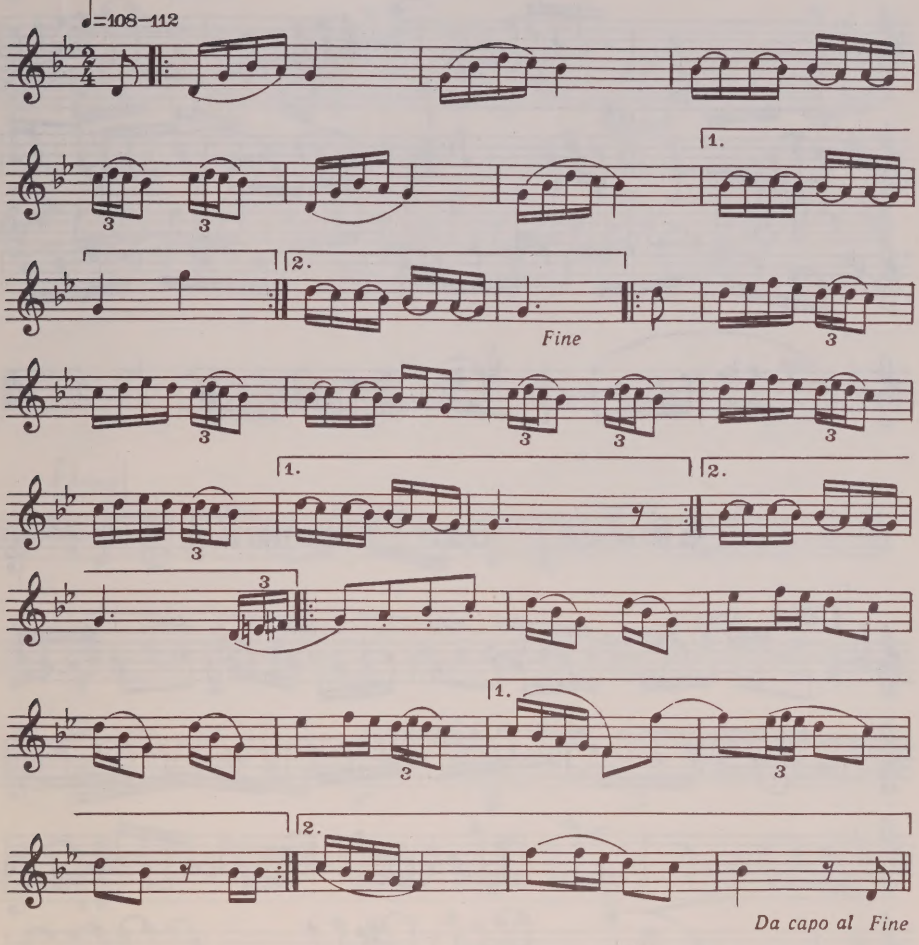




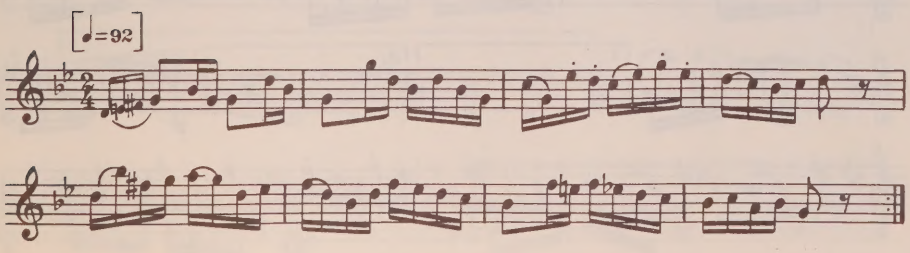
Skočne 48. Скочна

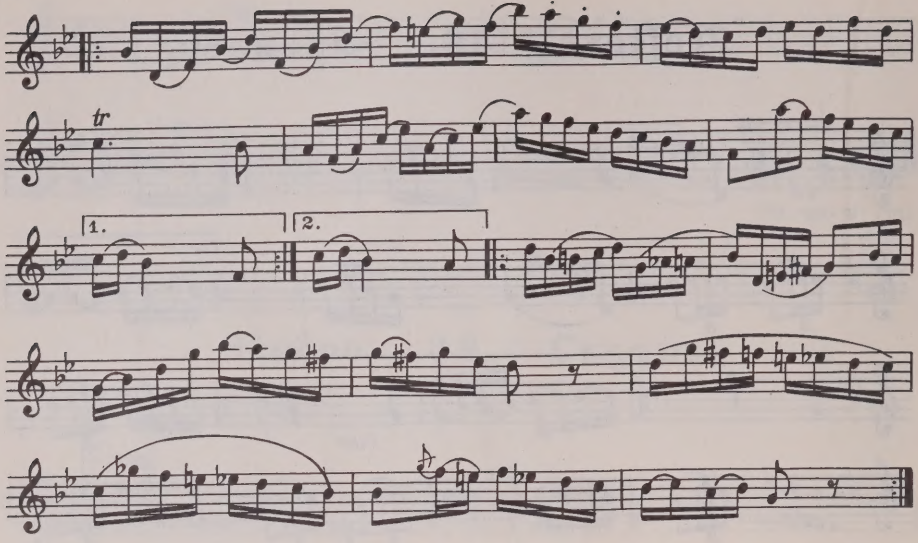


Frejlexs 49. Фрейлекс

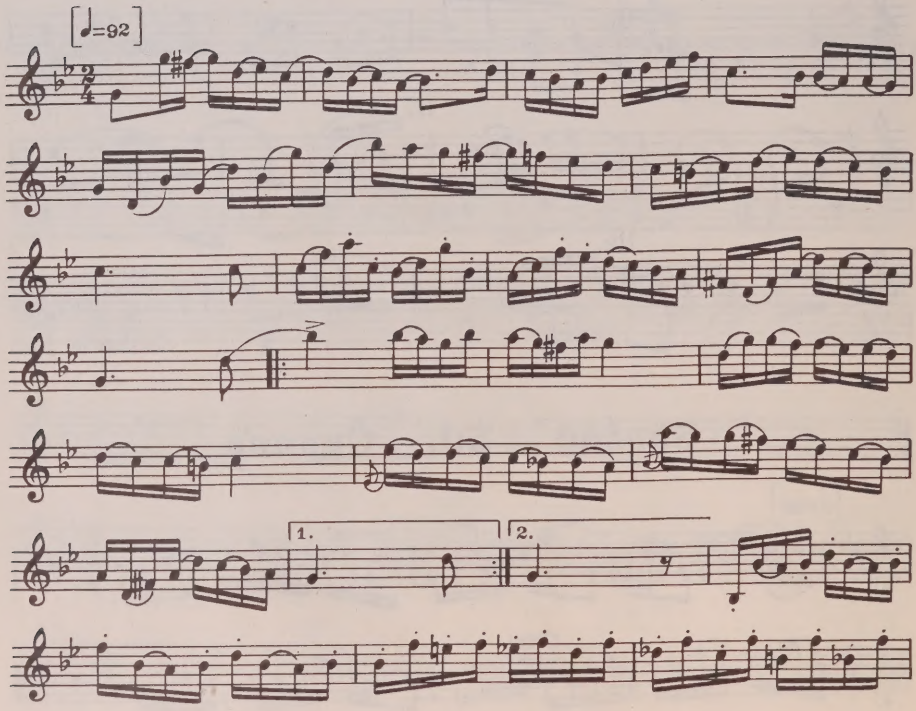


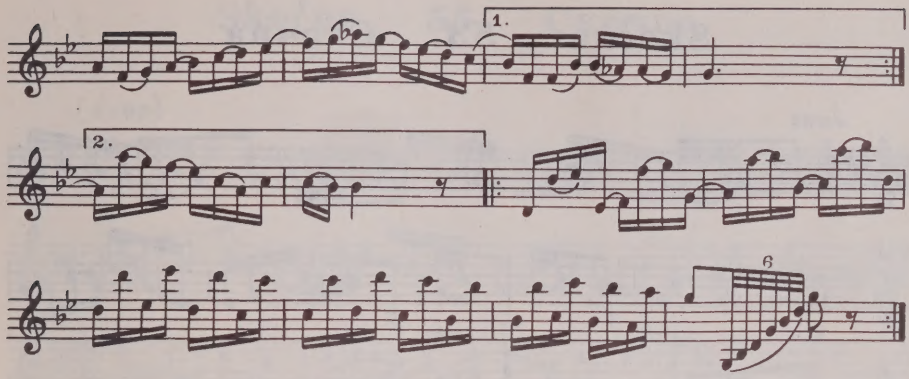
Skočne 50. Скочна



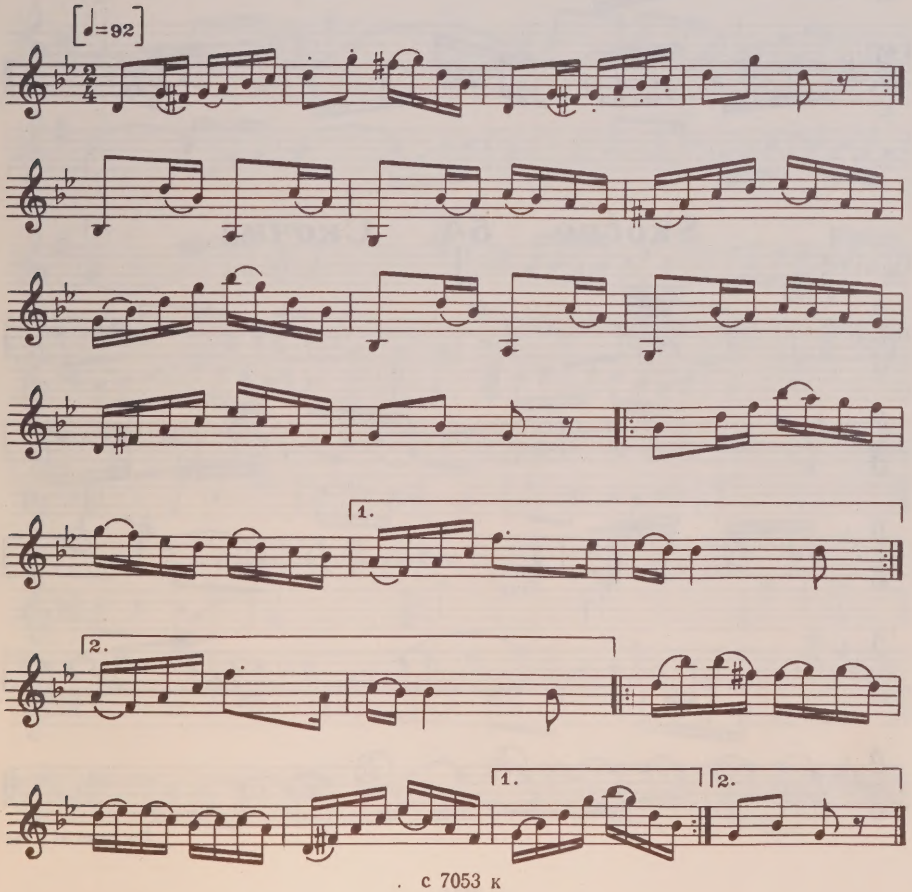


Skočne 51. Скочна

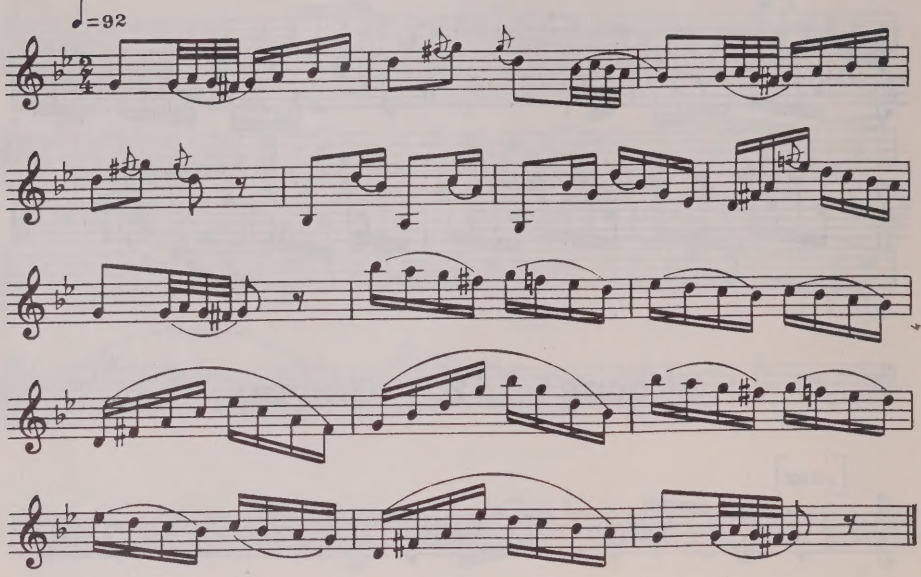




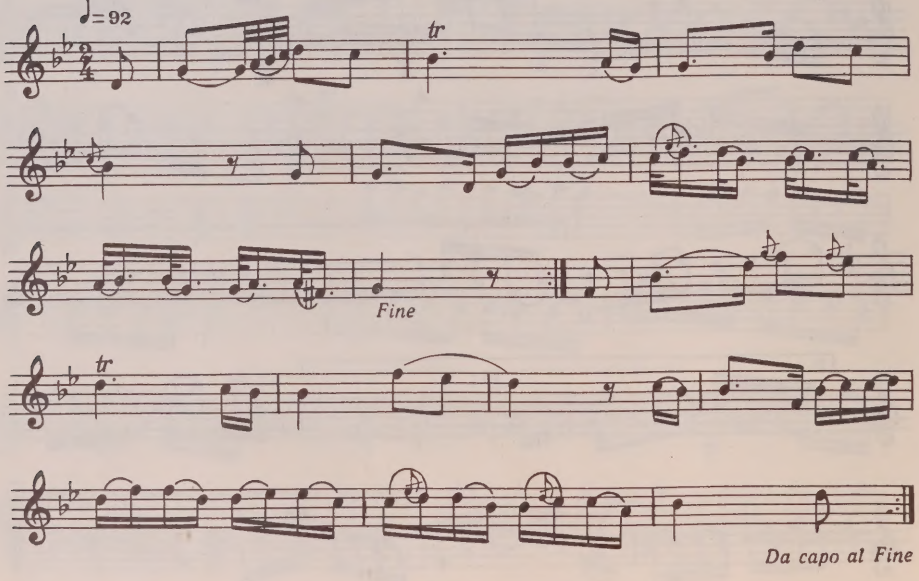
Skočne 52. Скочна



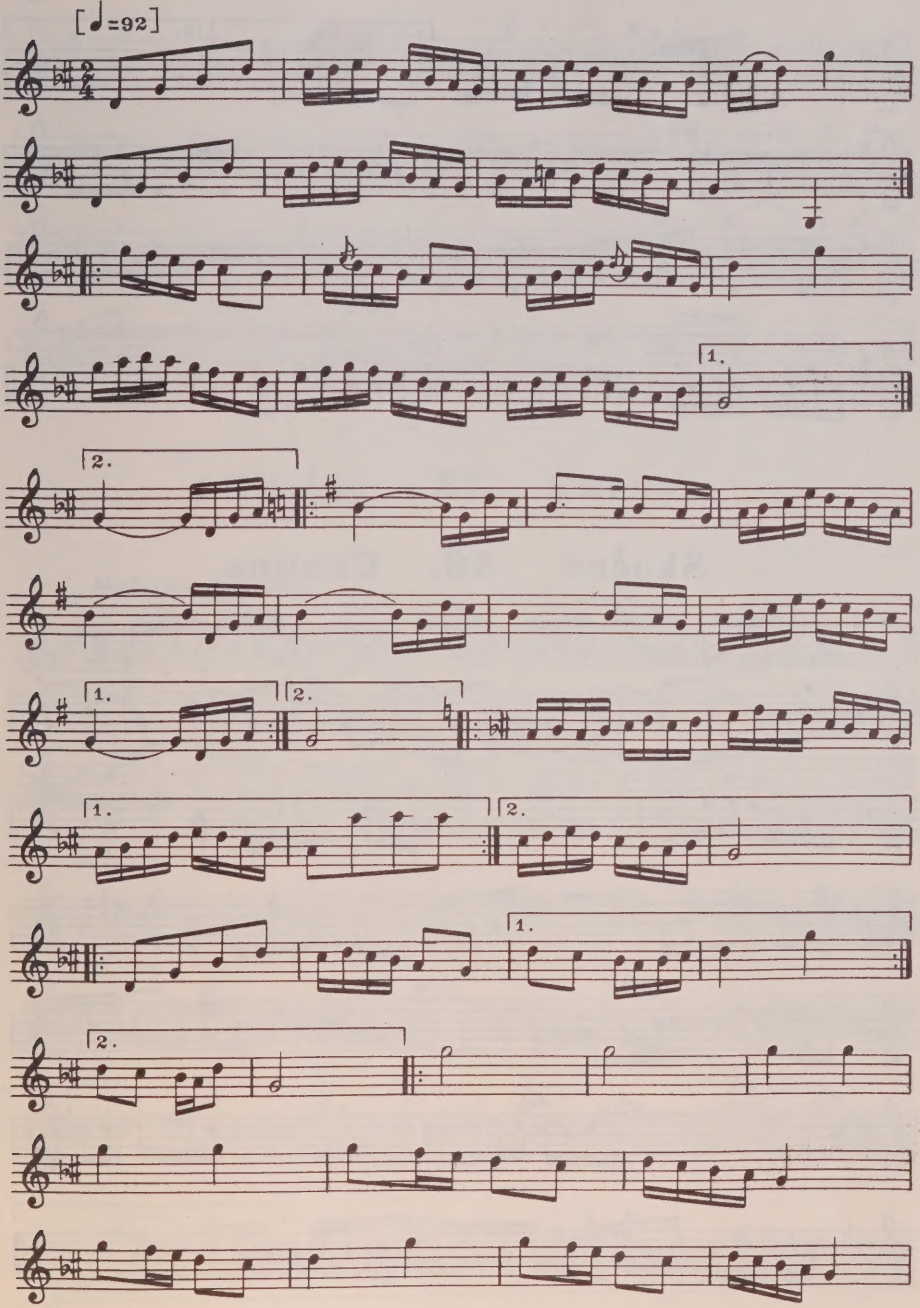
Skočne 53. Скочна

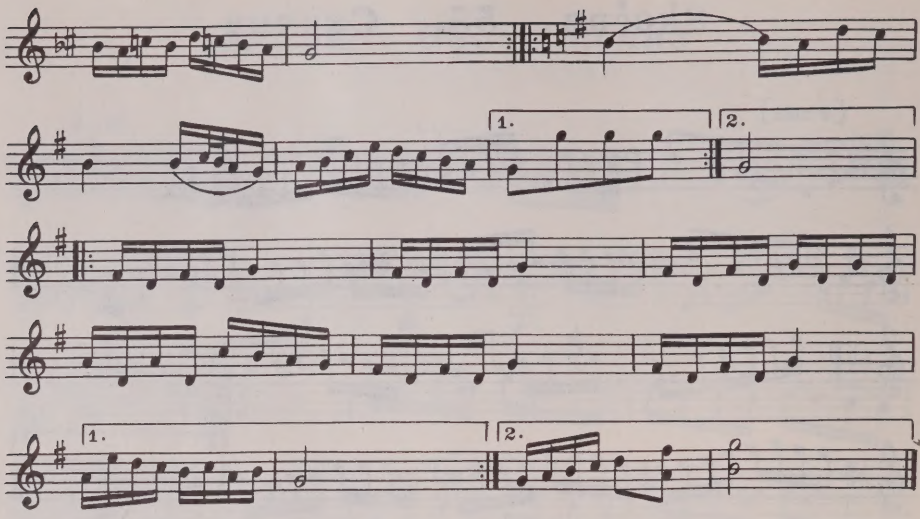


Skočne 54. Скочна

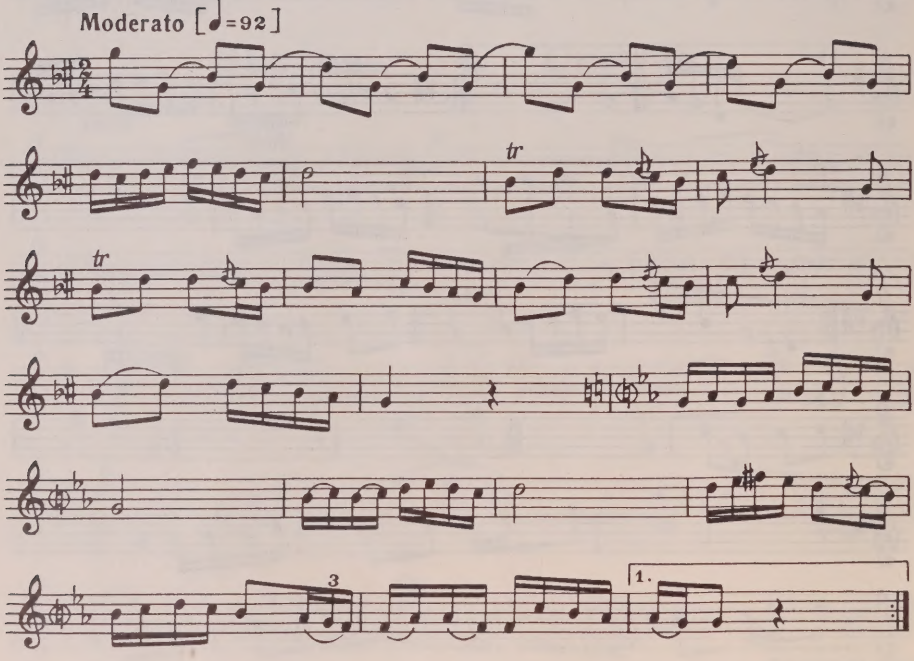


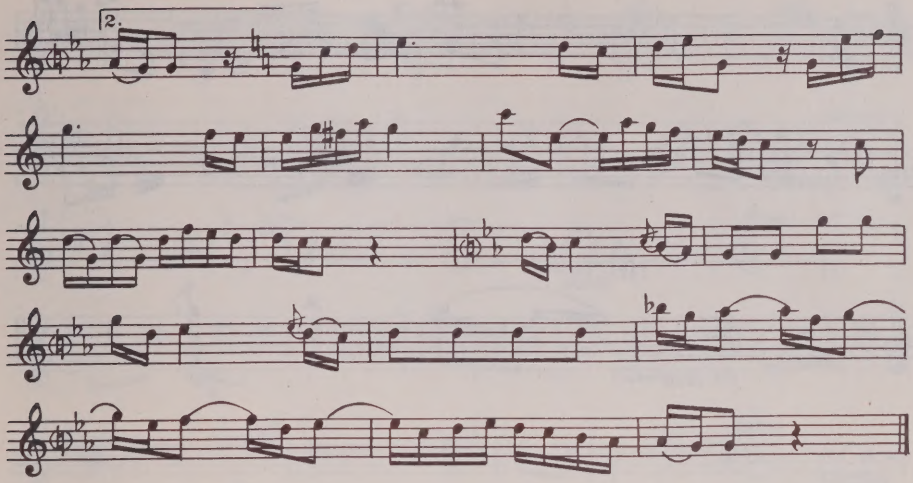
Skočne 55. Скочна



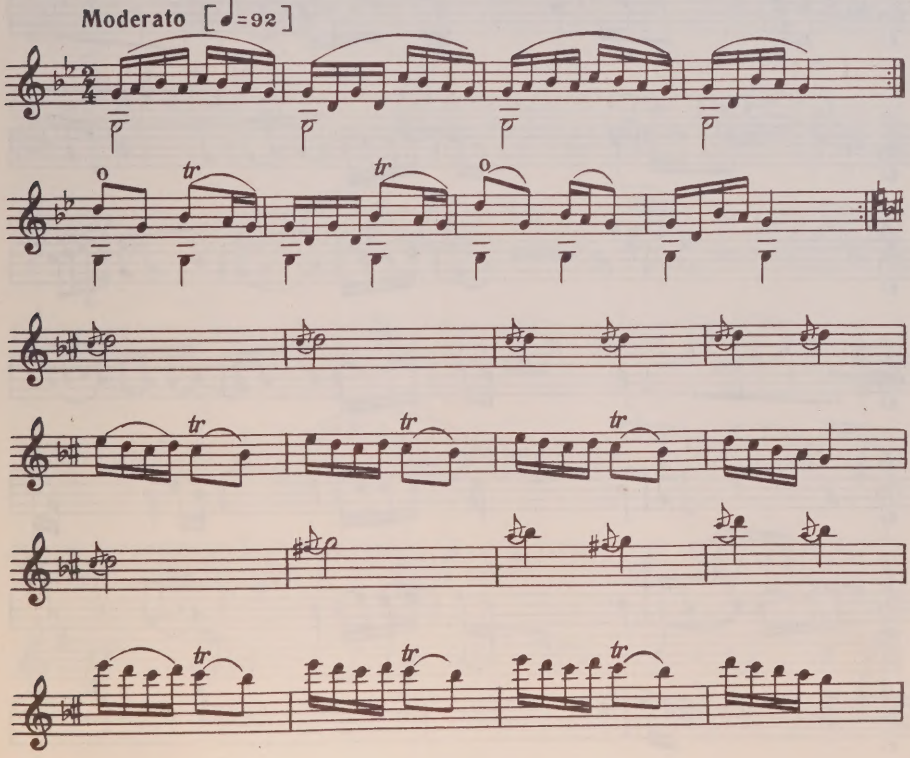


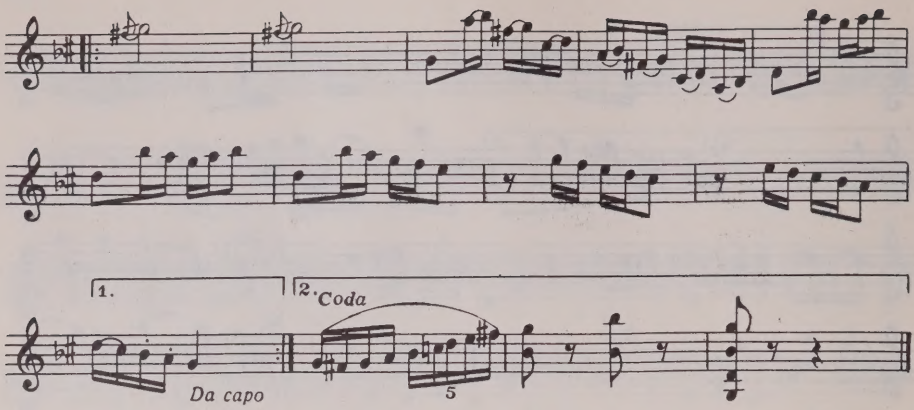
Skočne 56. Скочна



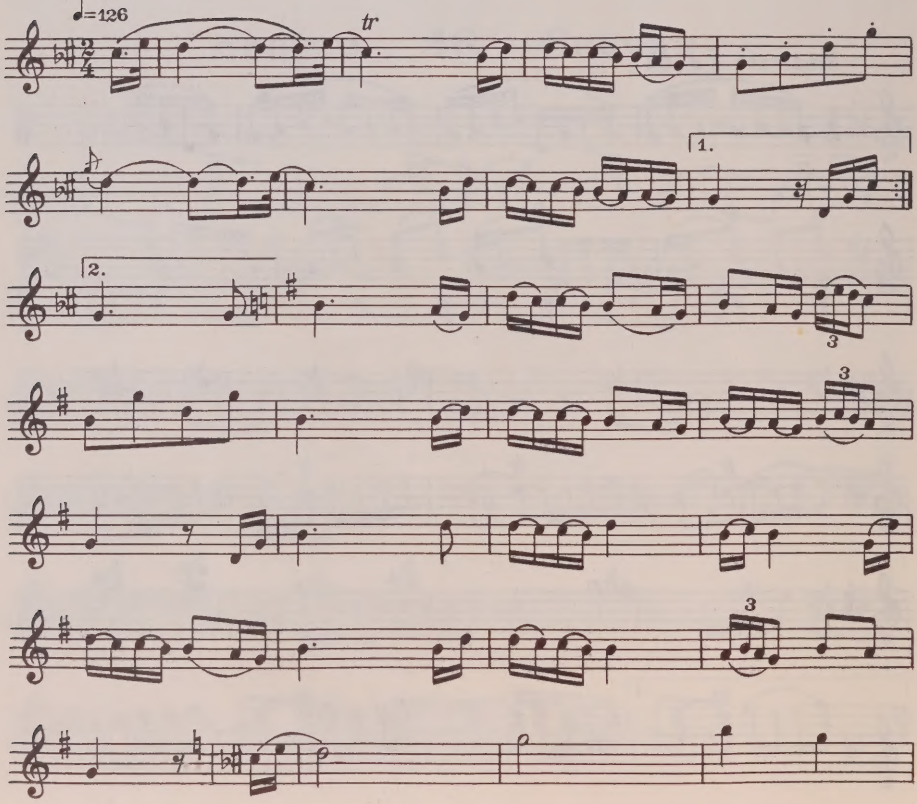


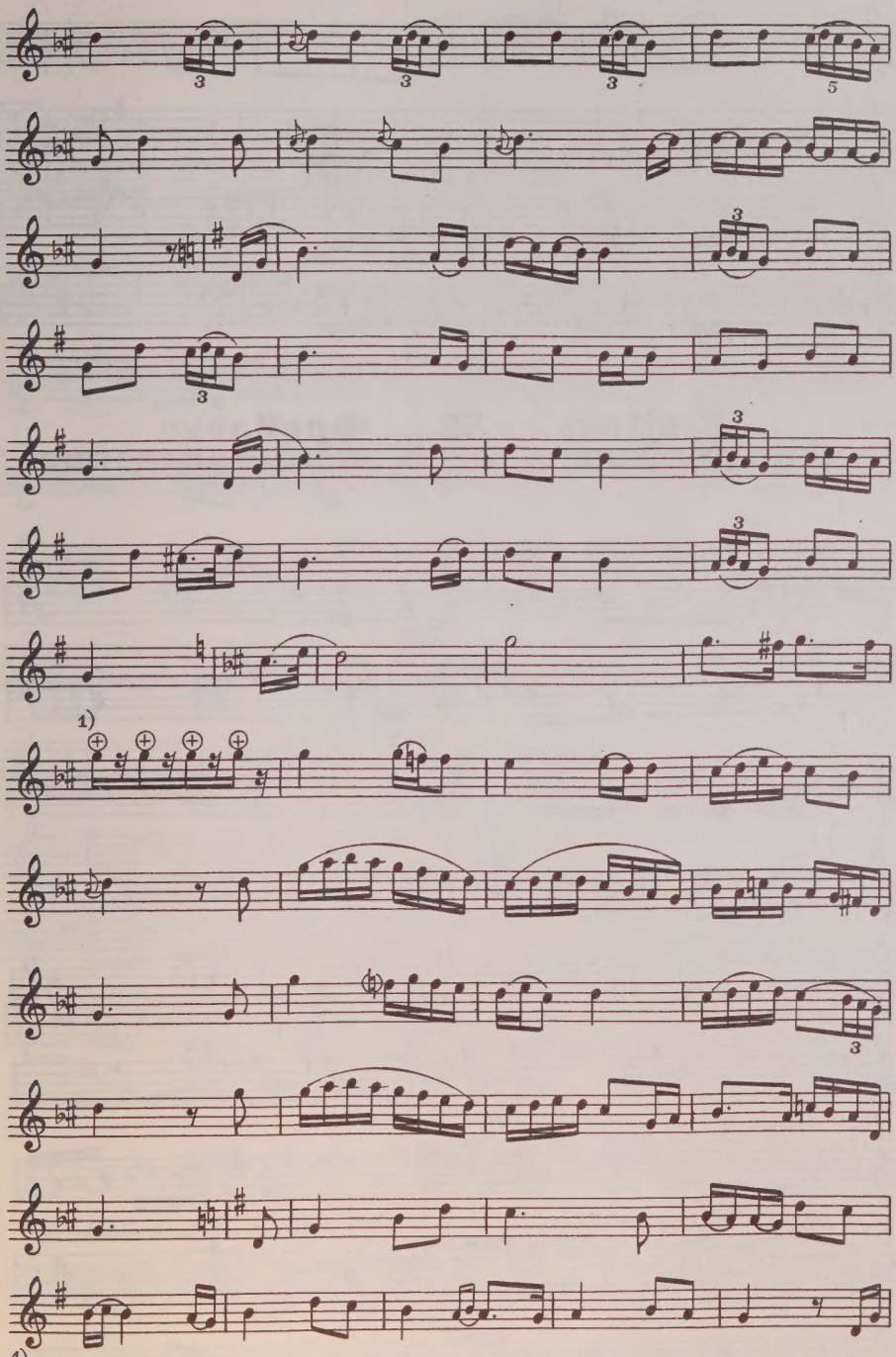
Skočne 57. Скочна



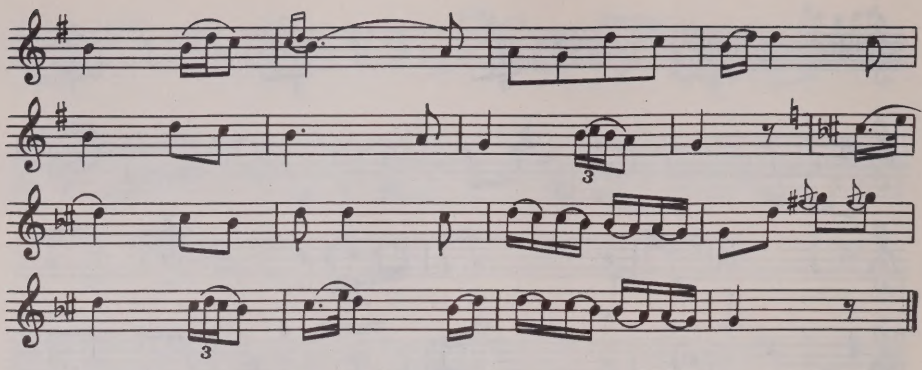


Skočne 58. Скочна



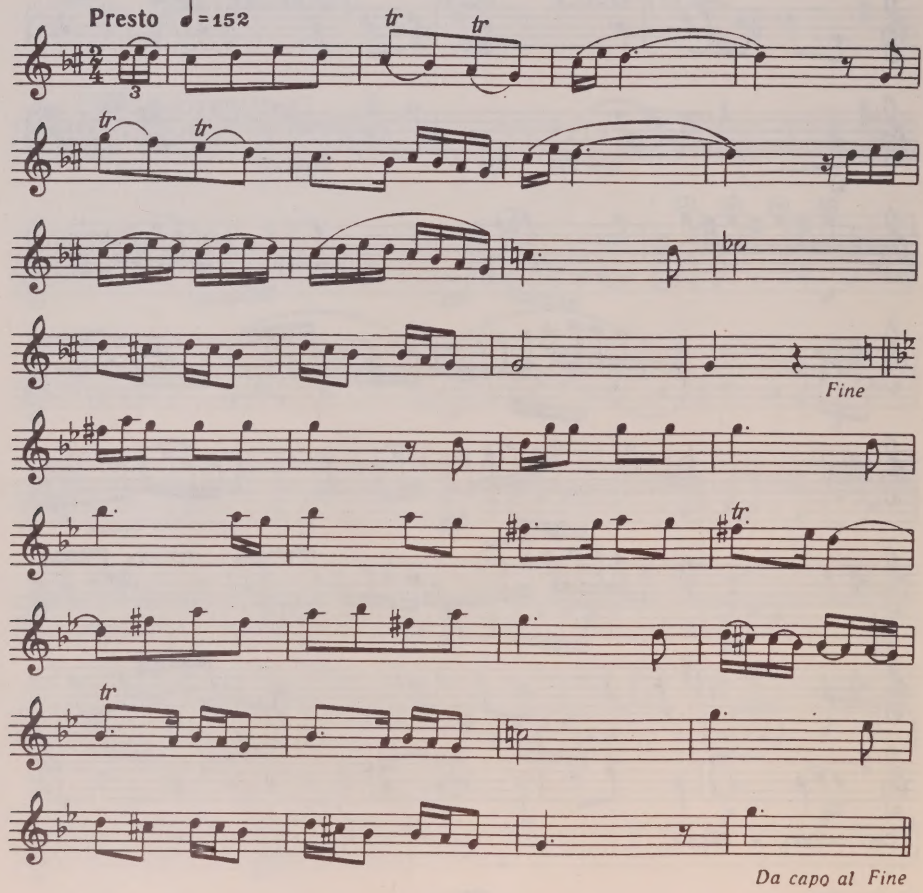


1) См. сноску к №33.

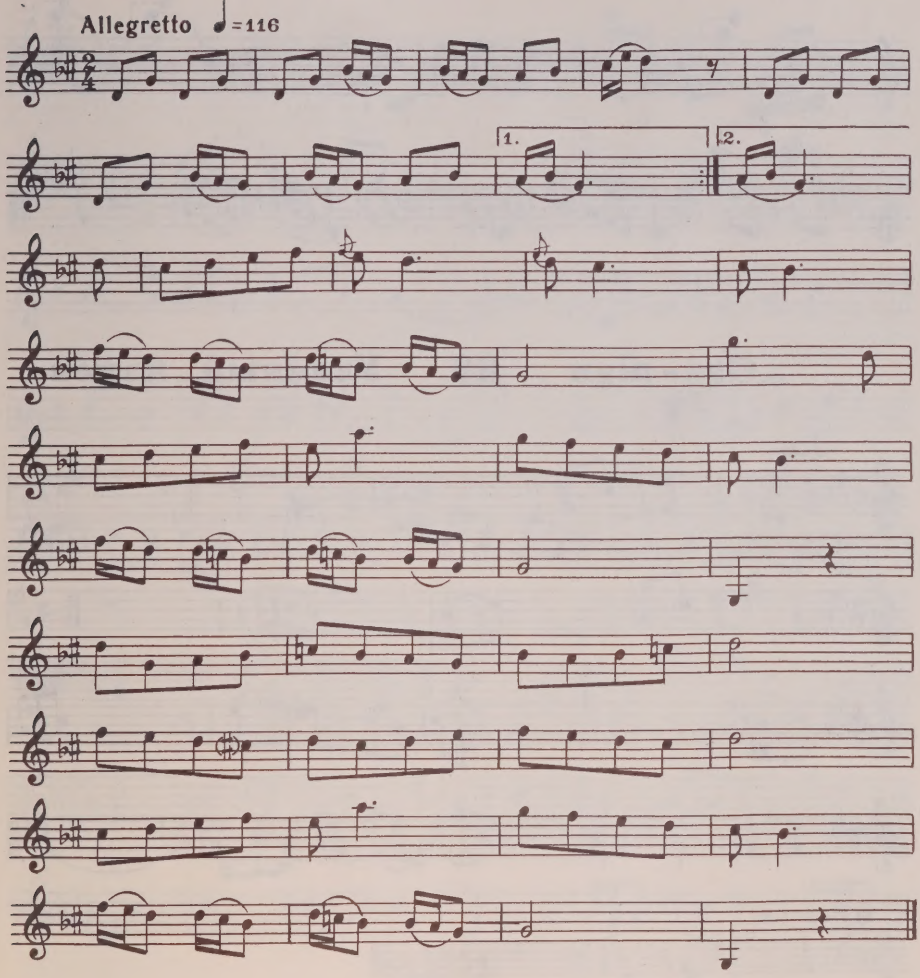


Frejlexs (fun der xupe)

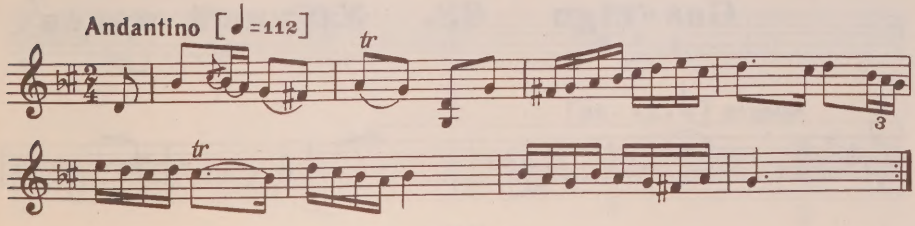
59. Фрейлехс (после венчания)

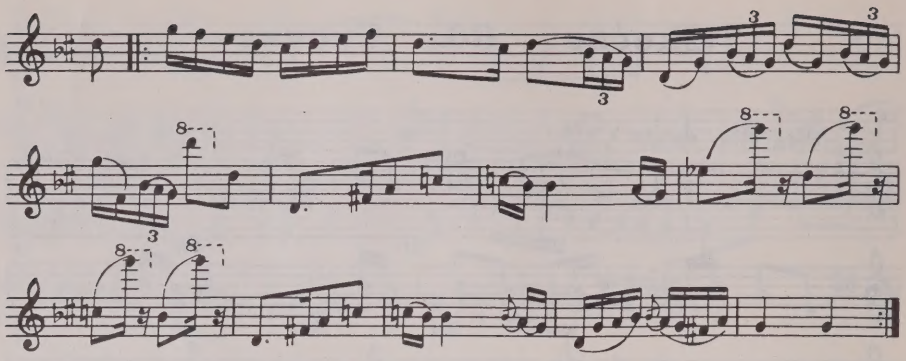


Skočne 60. Скочна

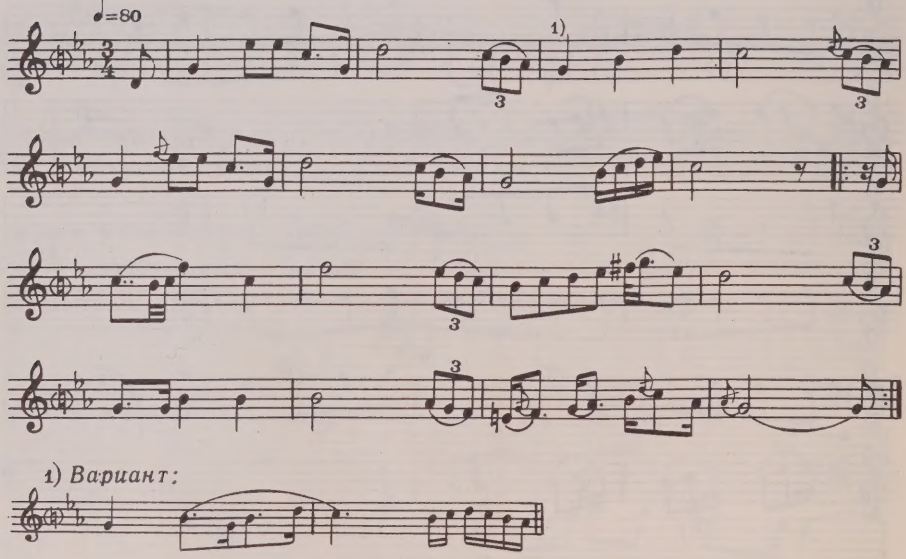


Skočne 61. Скочна

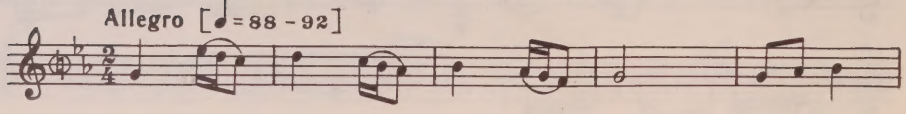


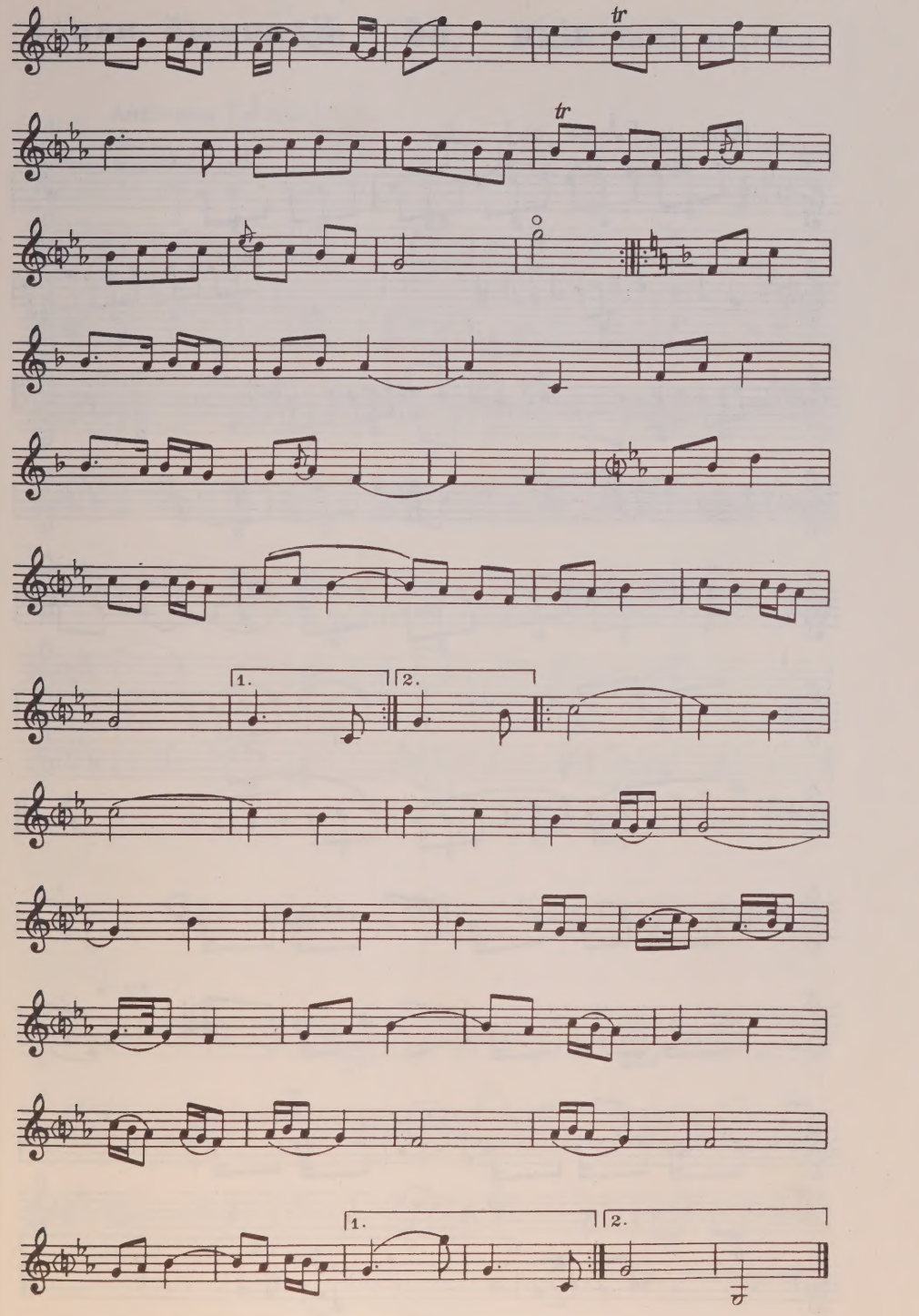


Gas-nign 62. Уличный напев

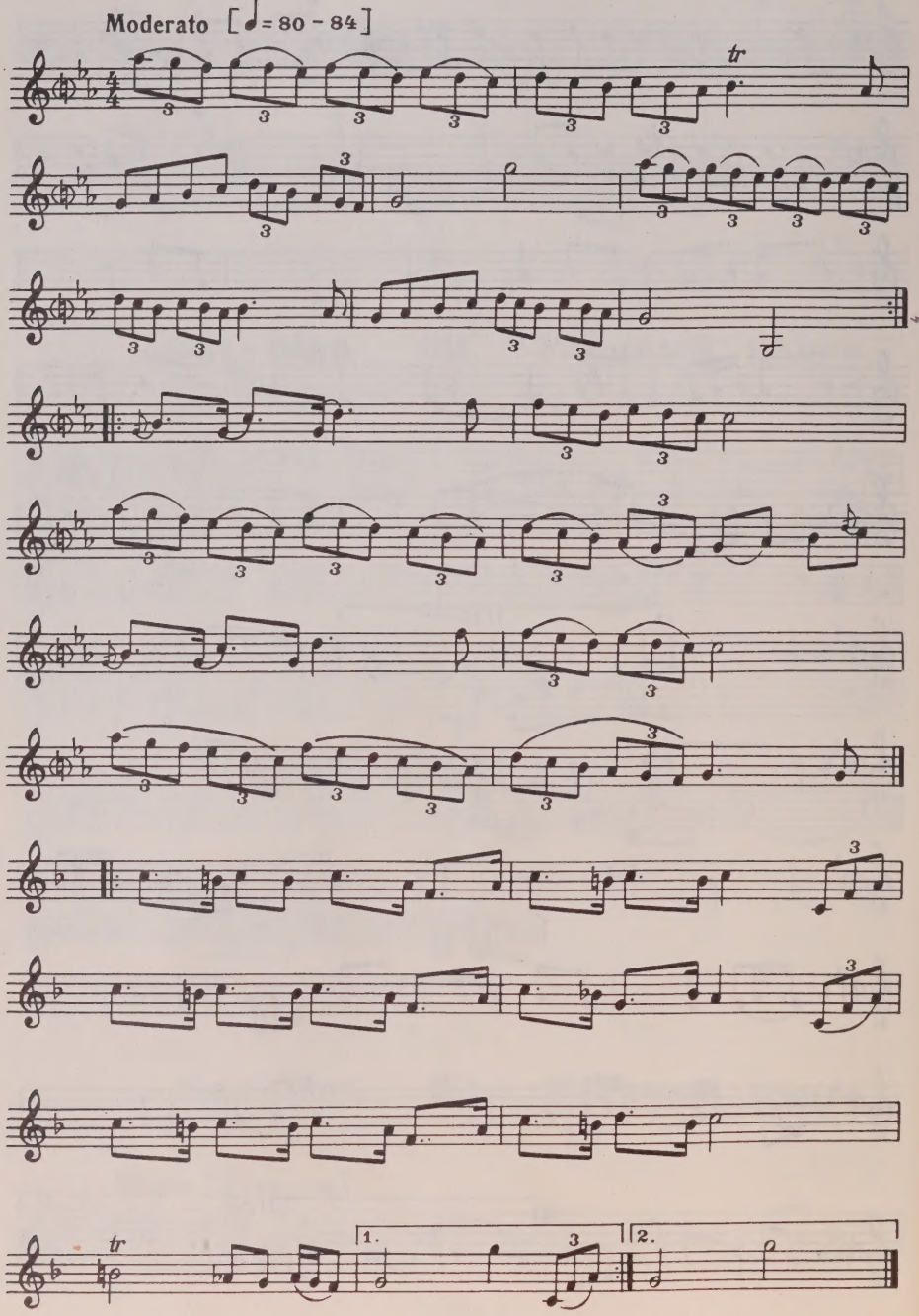


Gas-nign 63. Уличный напев

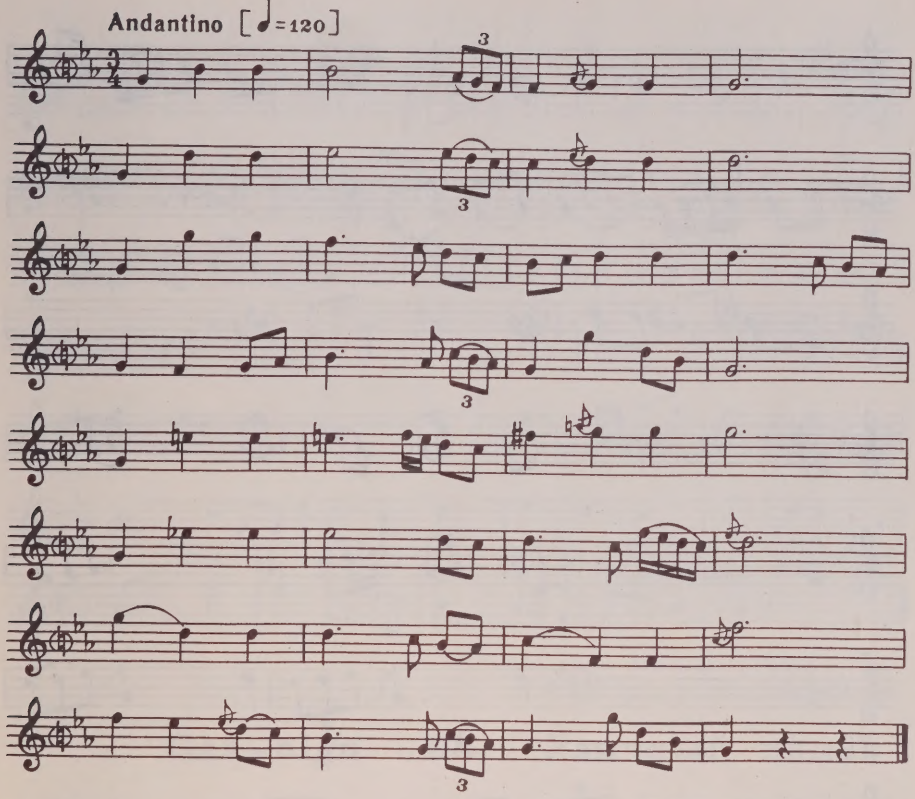



tr
tr
1.
2.
1.
2.

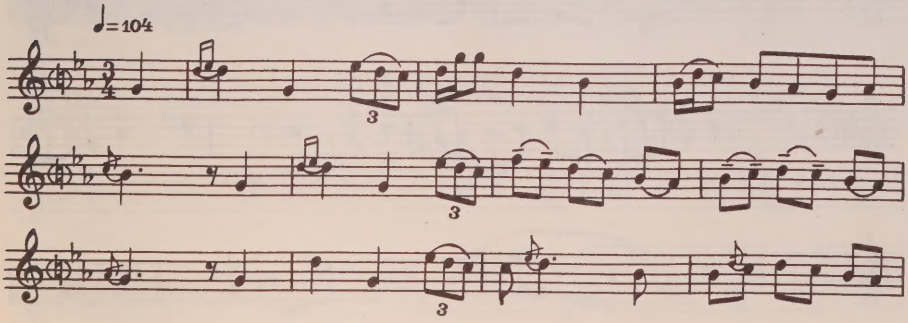
Gas-nign 64. Уличный напев

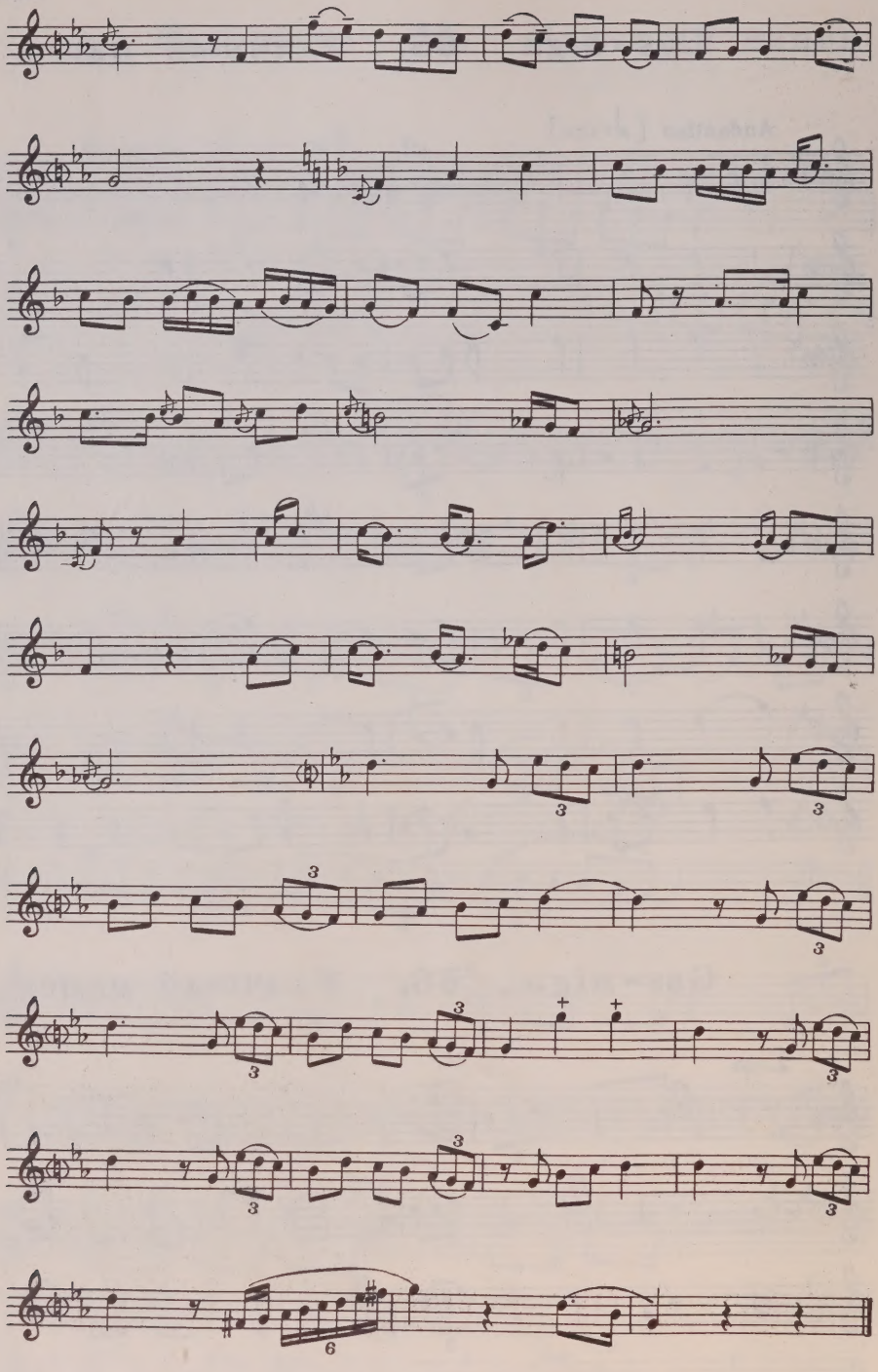


Gas-nign 65. Уличный напев

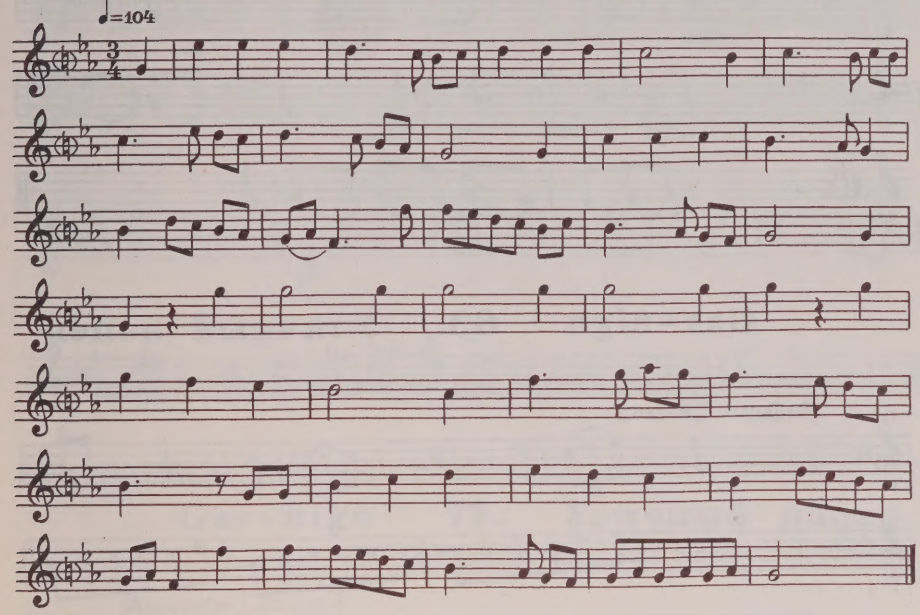


Gas-nign 66. Уличный напев

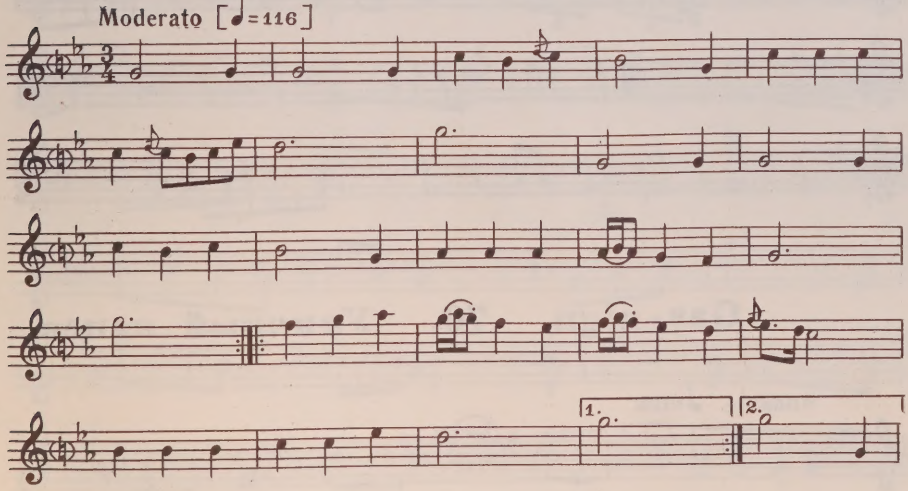


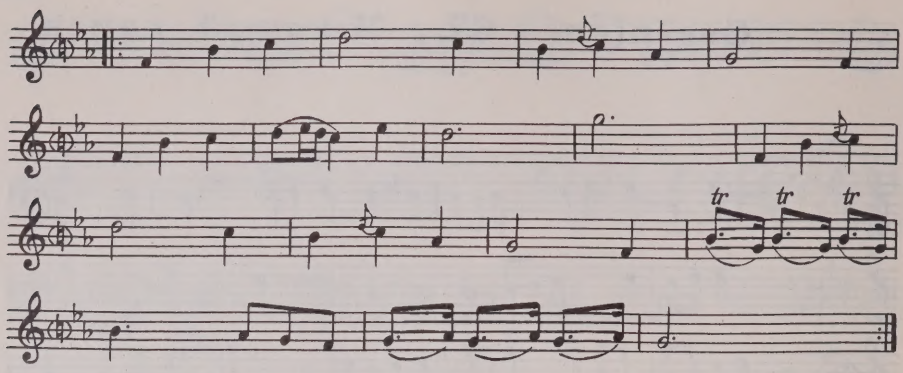


Gas-nign 67. Уличный напев

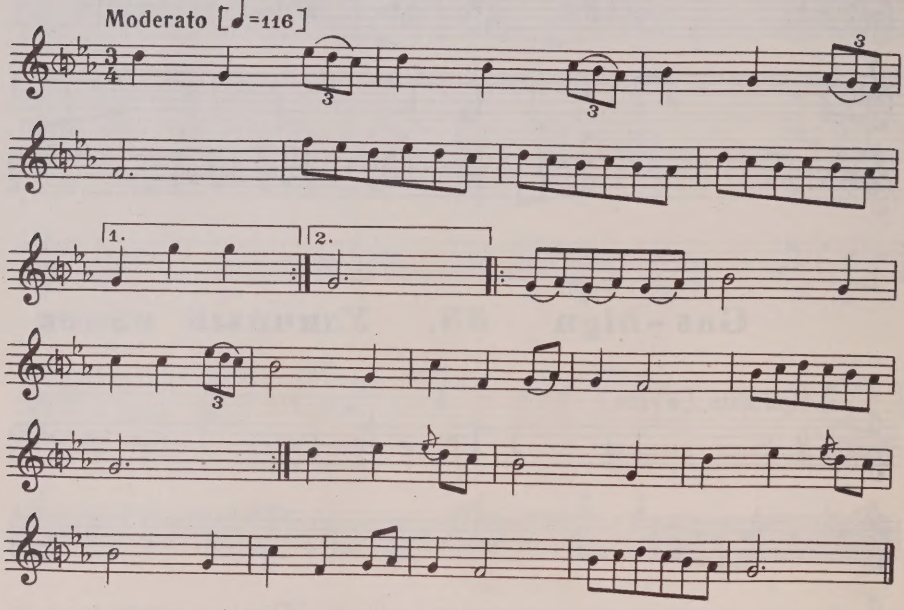


Gas-nign 68. Уличный напев

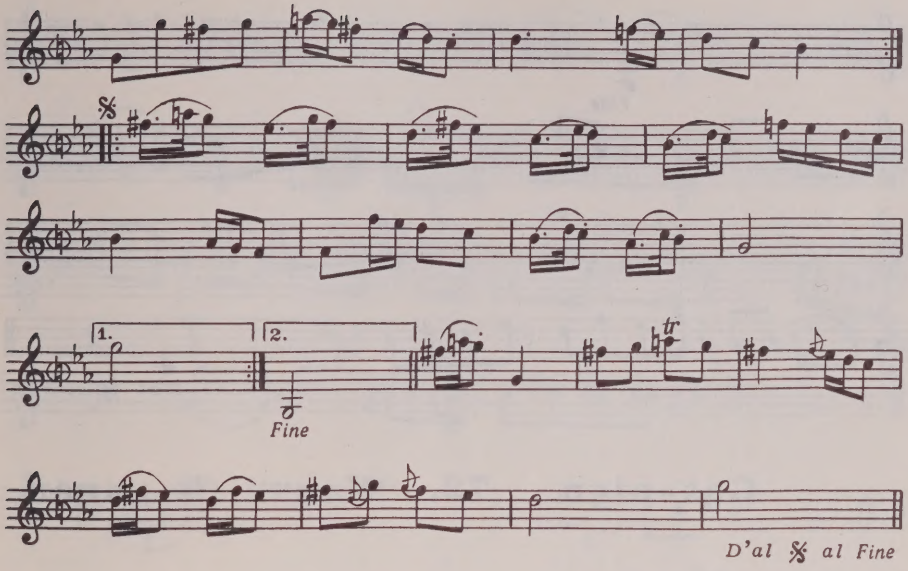




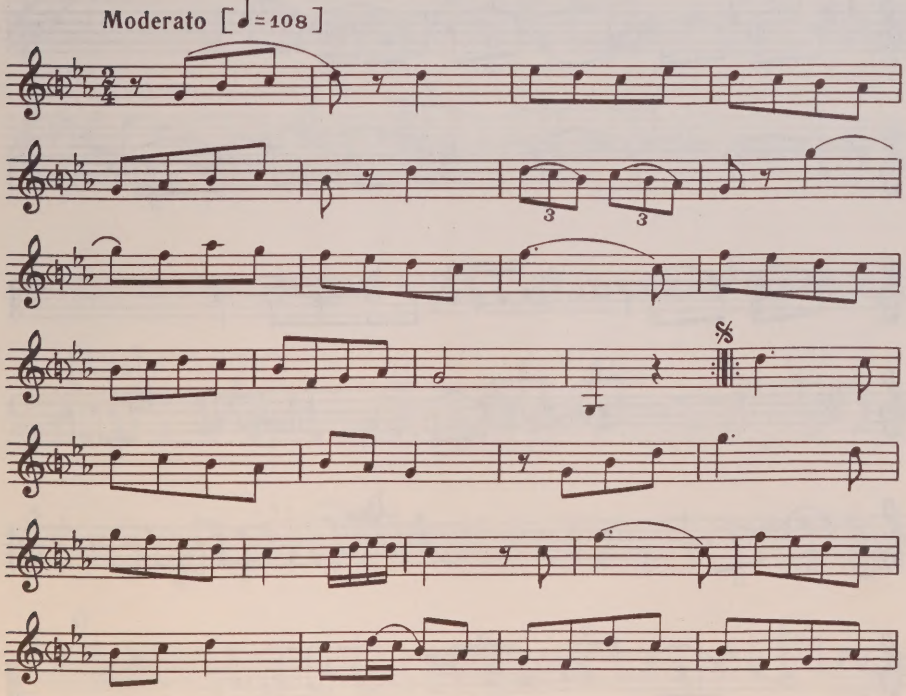
Gas-nign 69. Уличный напев

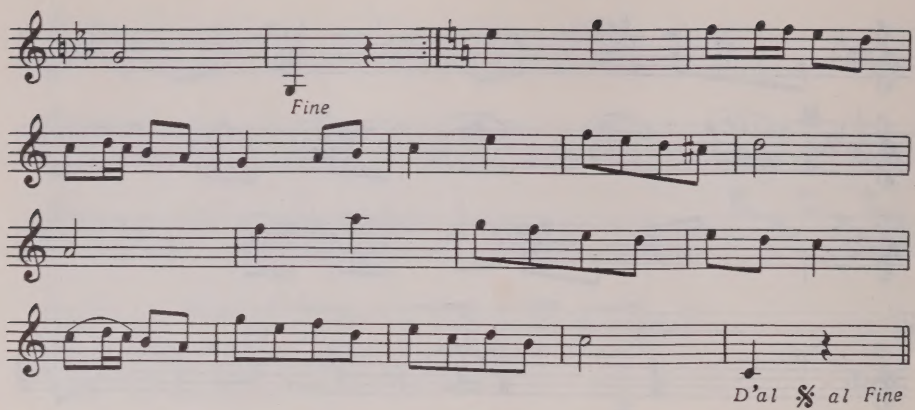


Gas-nign 70. Уличный напев

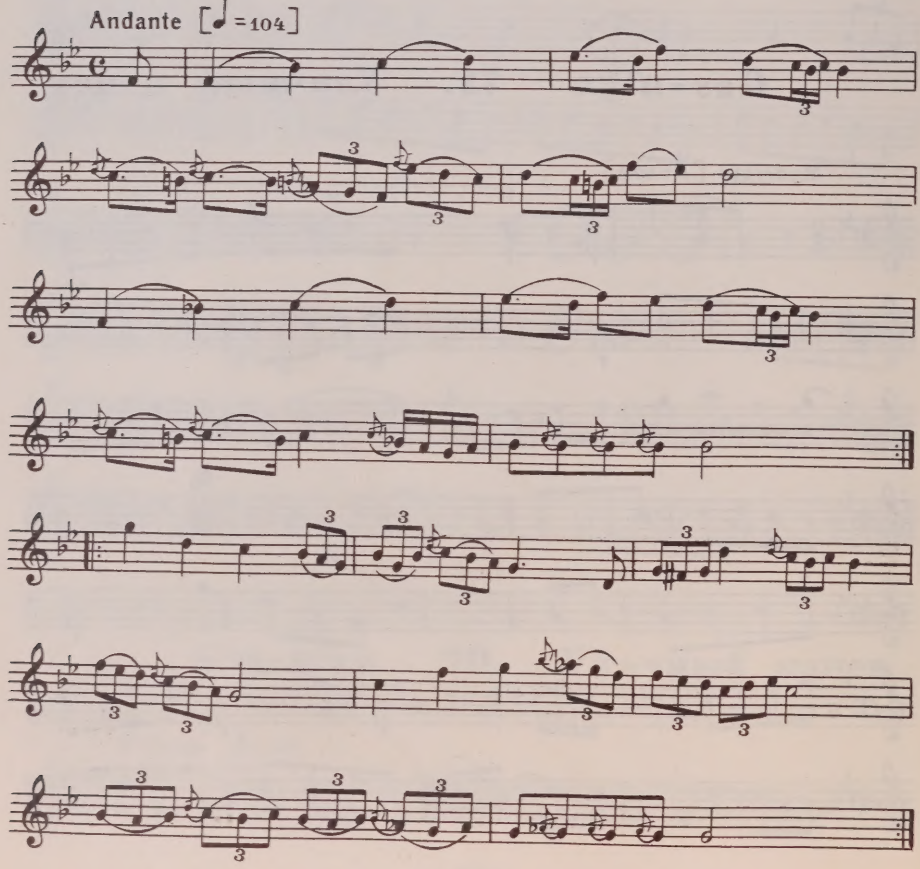


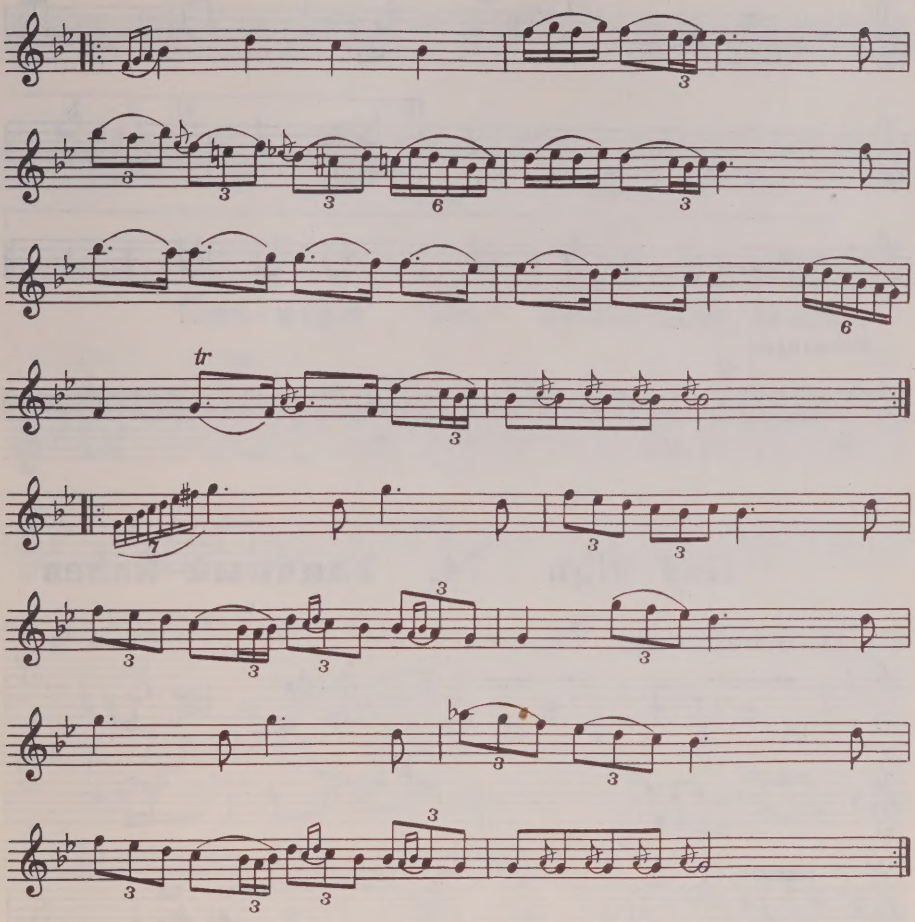
Gas-nign 71. Уличный напев



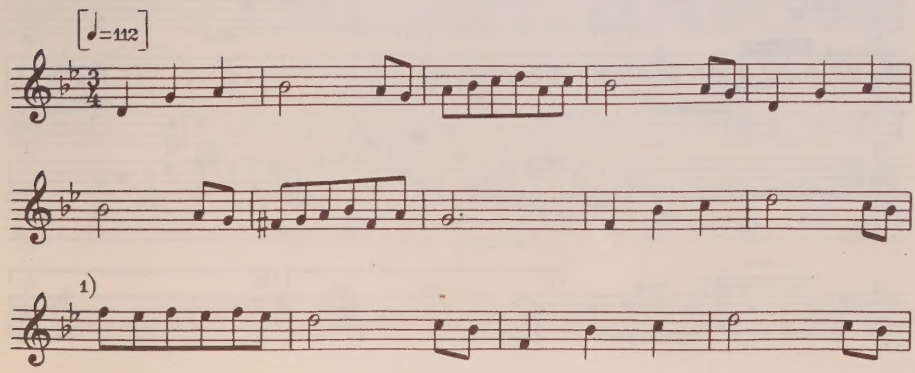


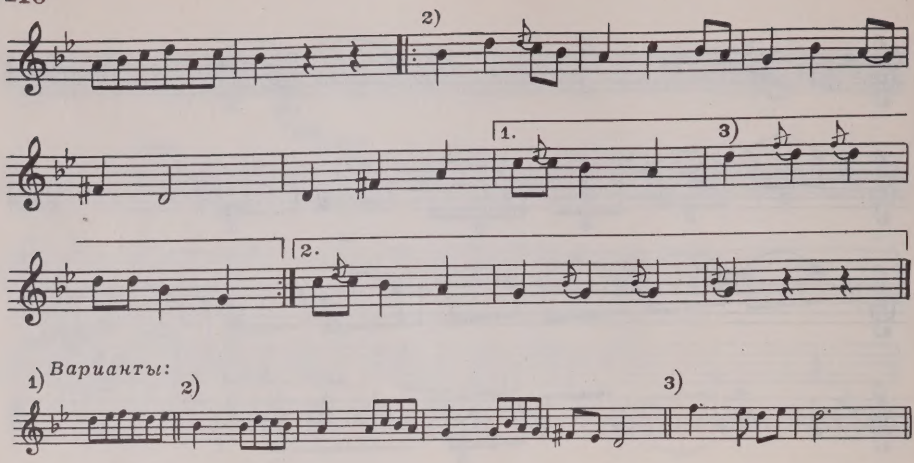
Gas-nign 72. Уличный напев



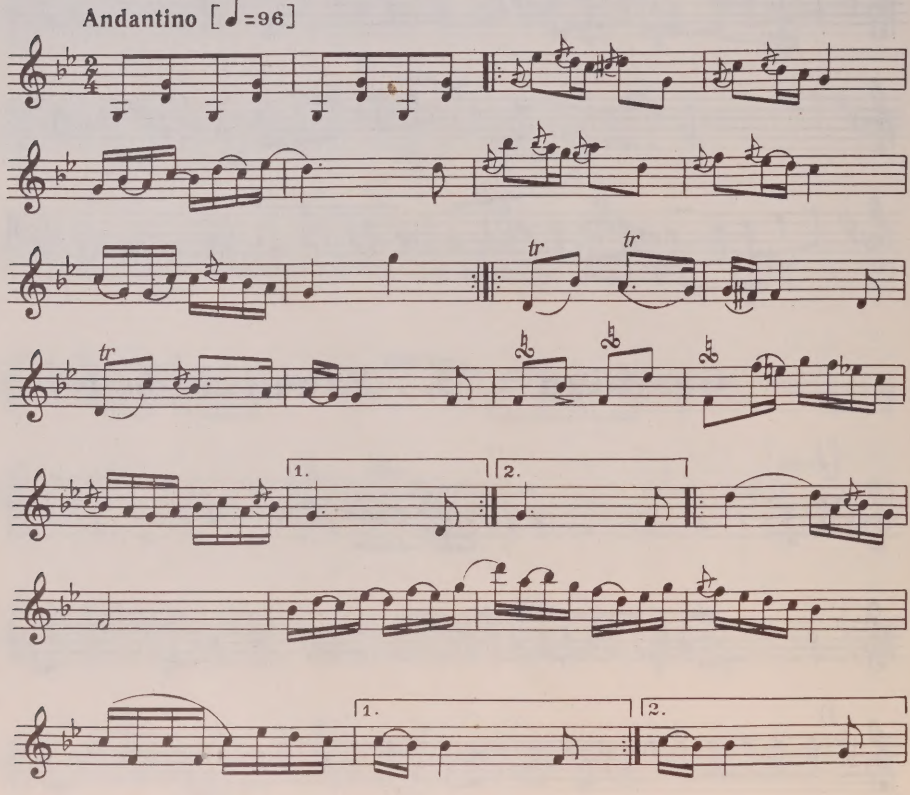


Gas-nign 73. Уличный напев

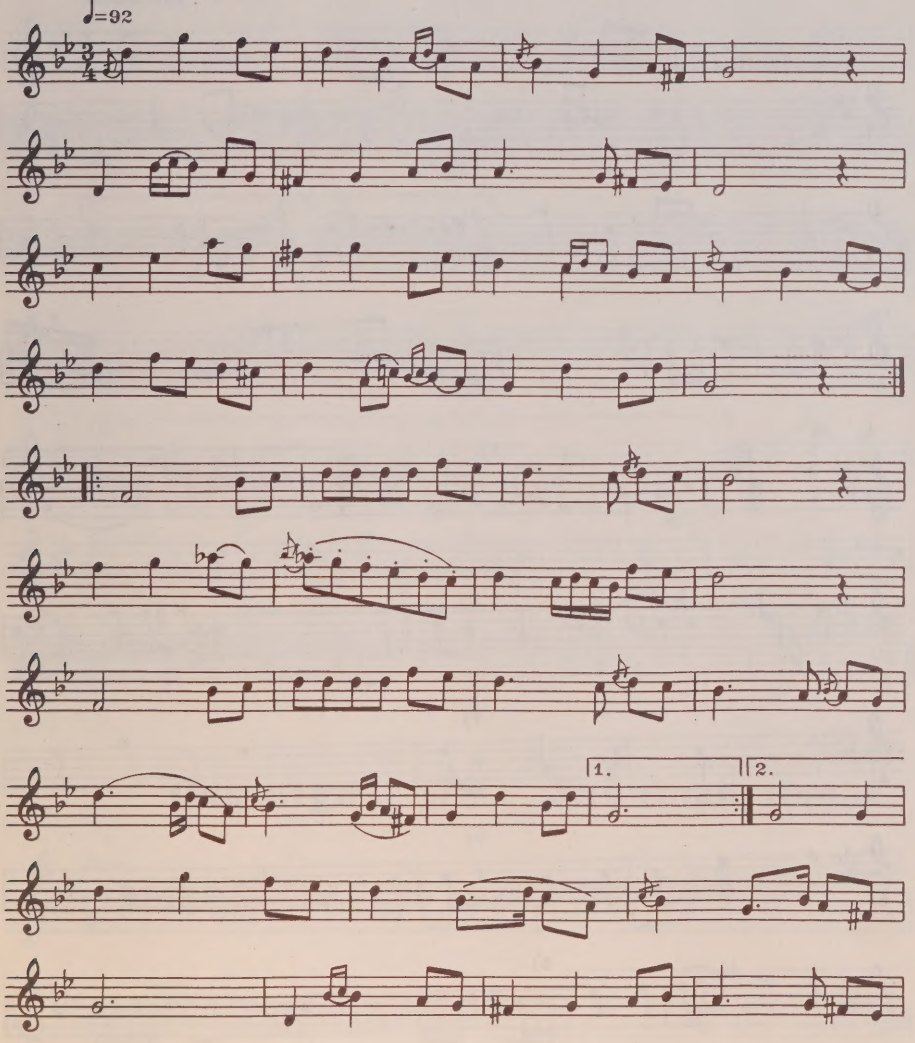


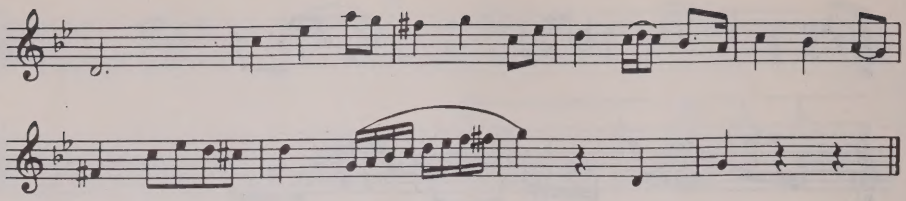


Gas-nign 74. Уличный напев

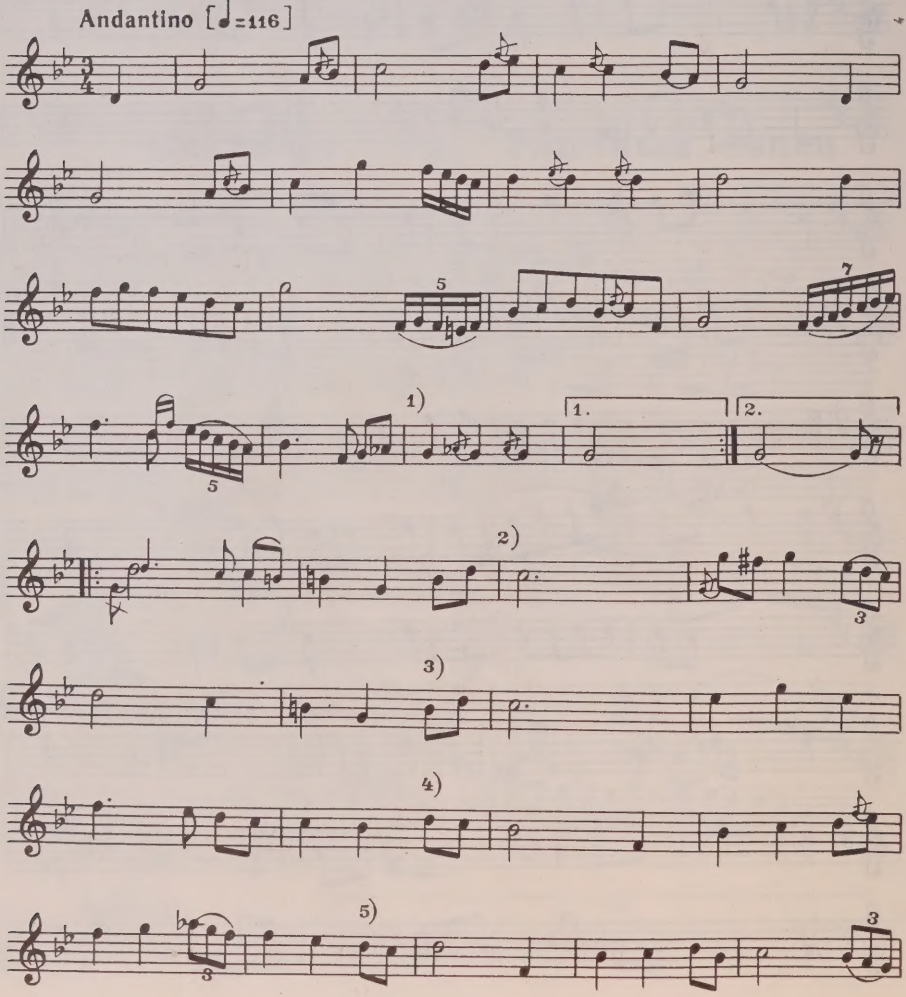


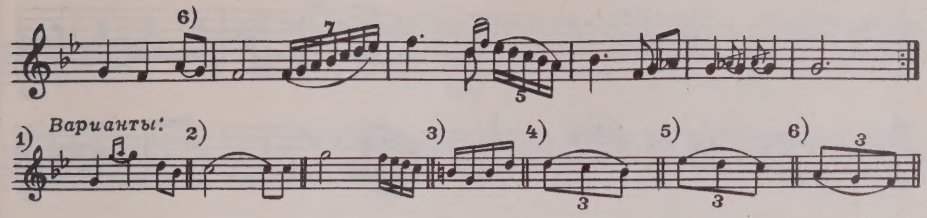
Gas-nign 75. Уличный напев



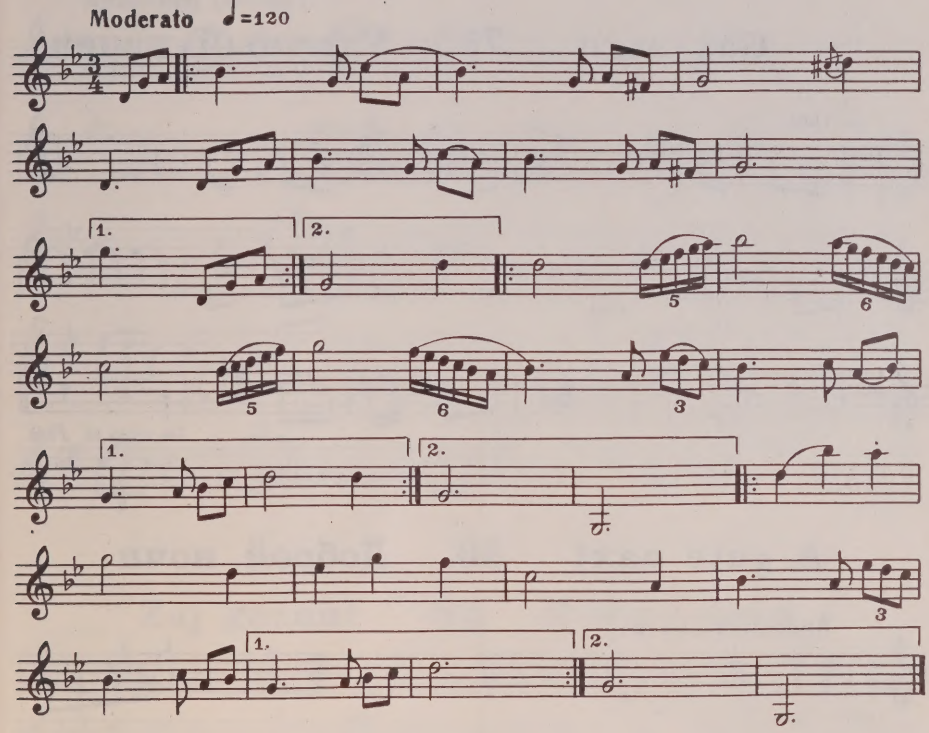


Gas-nign 76. Уличный напев

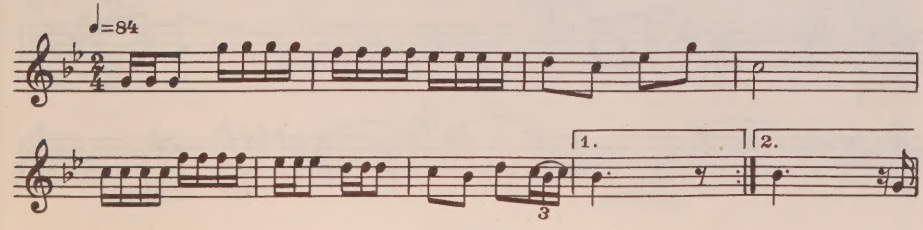


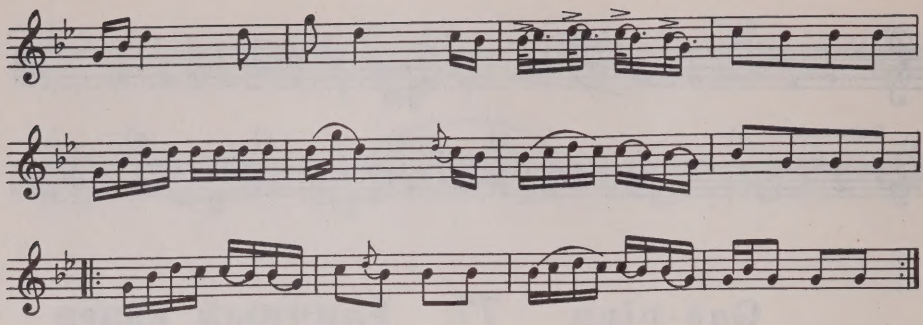


Gas-nign 77. Уличный напев

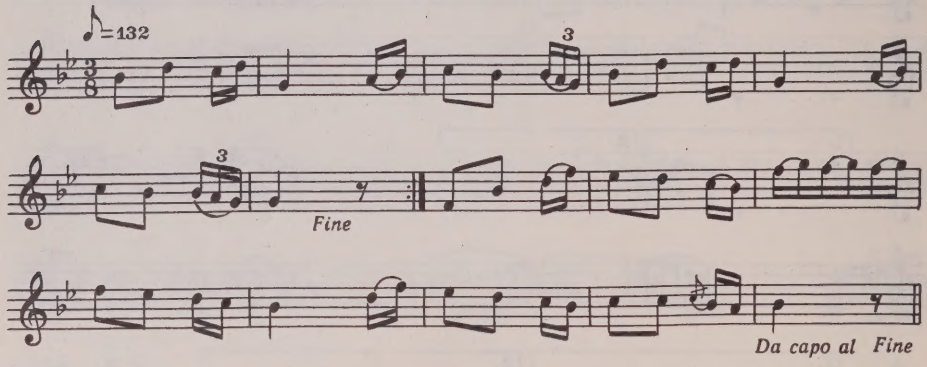


Gas-nign 78. Уличный напев

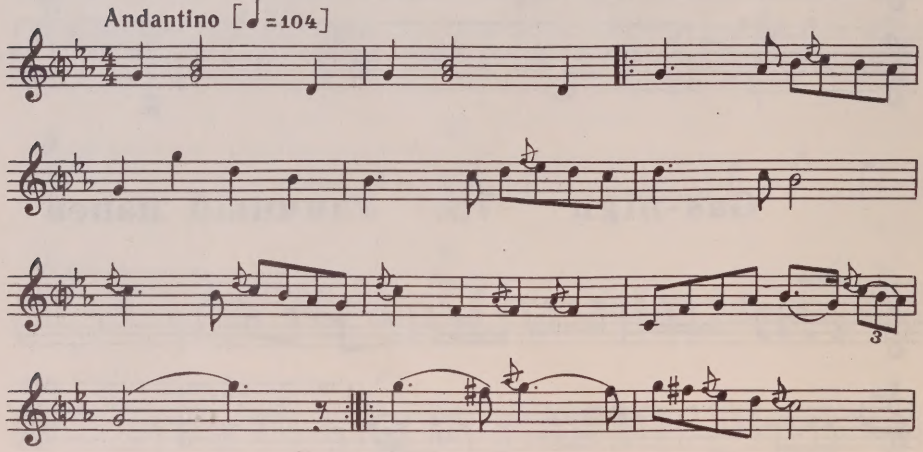


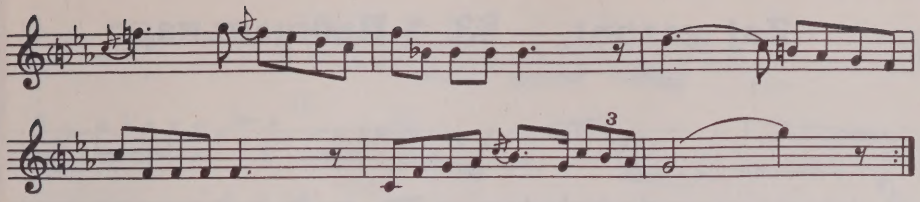


Gas-nign 79. Уличный напев

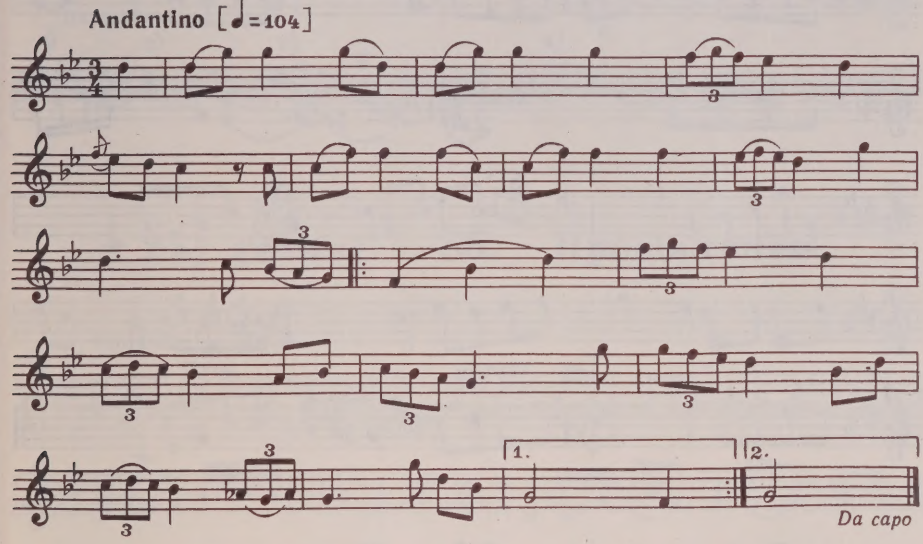


A gute naxt 80. Доброй ночи

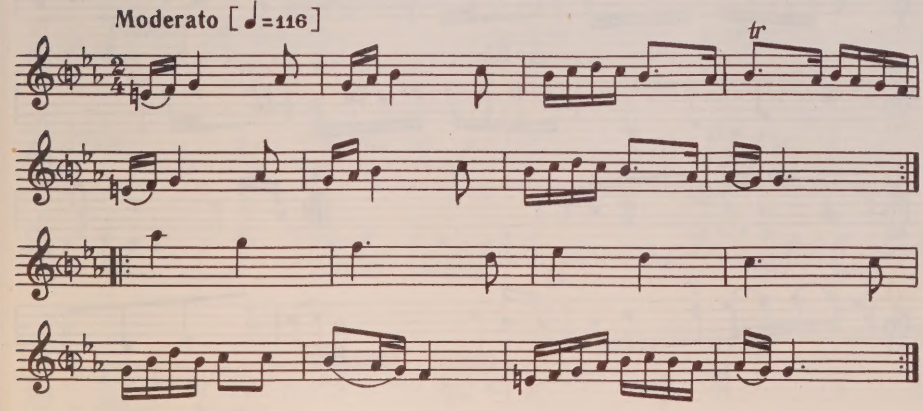




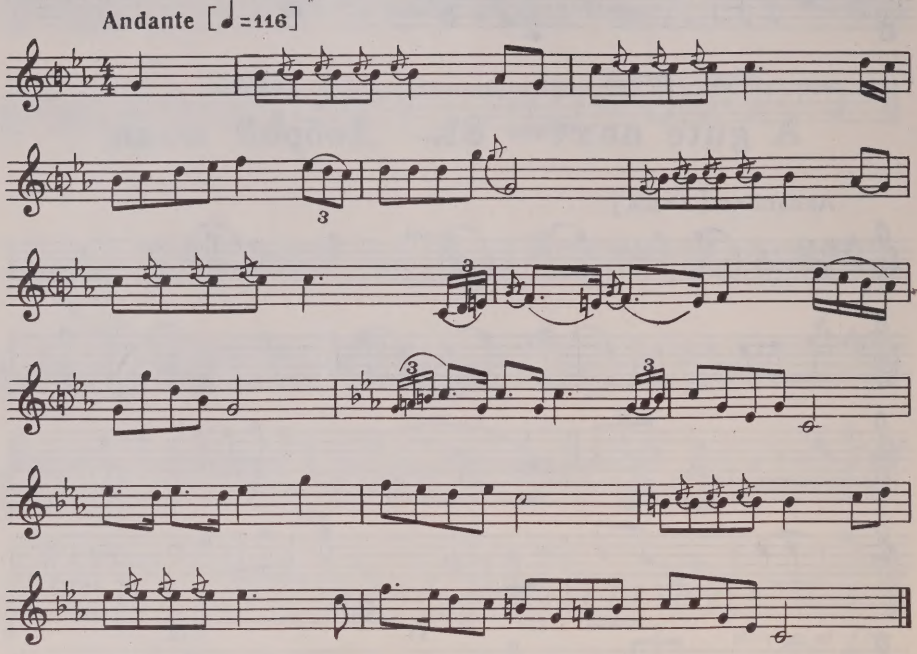
A gute naxt 81. Доброй ночи



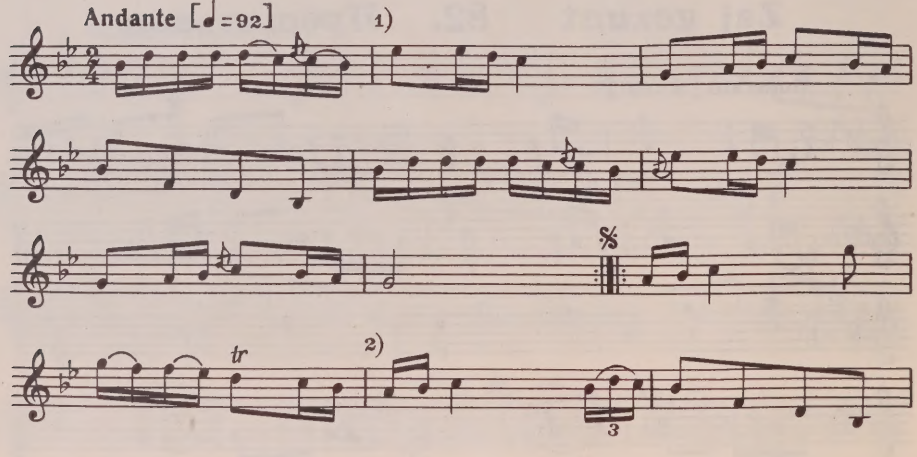
Zaj gezunt 82. Прощальная

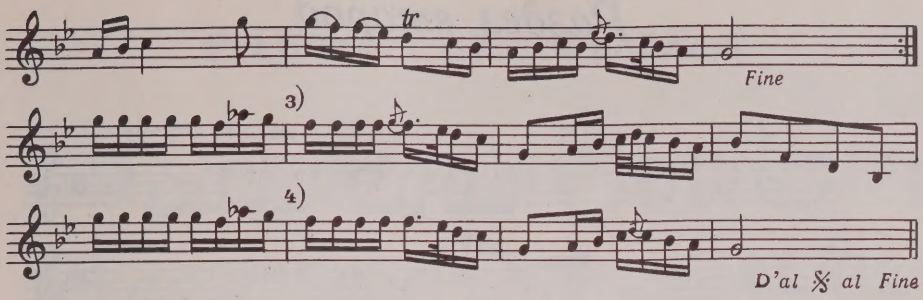


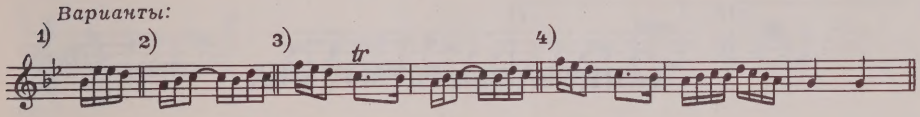
Zaj gezunt 83. Прощальная



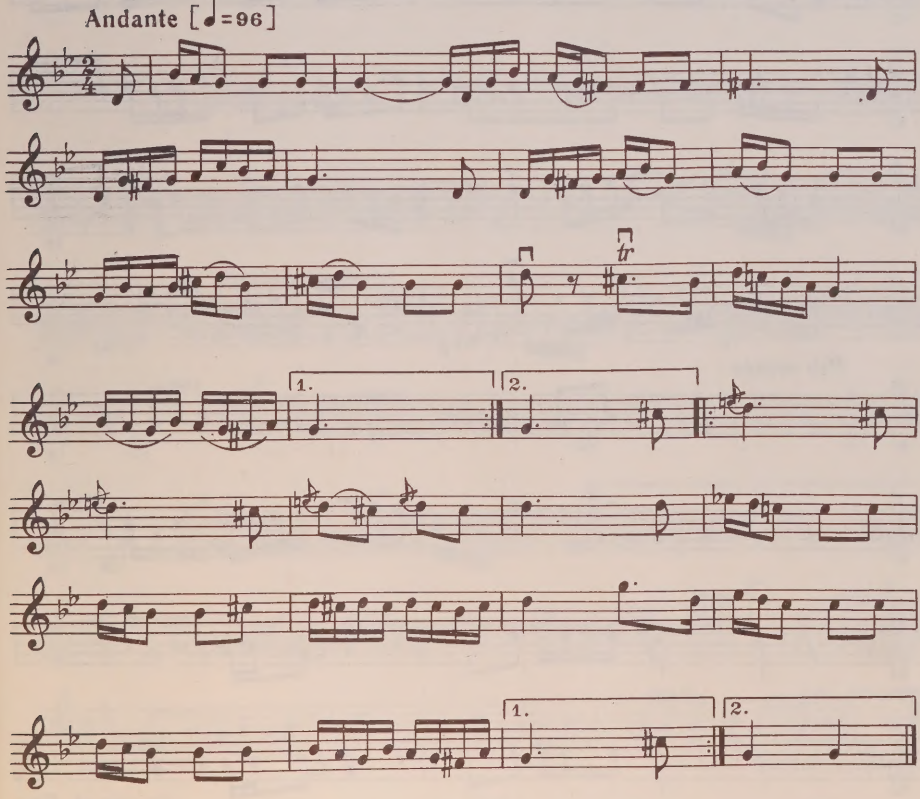
Zaj gezunt 84. Прощальная





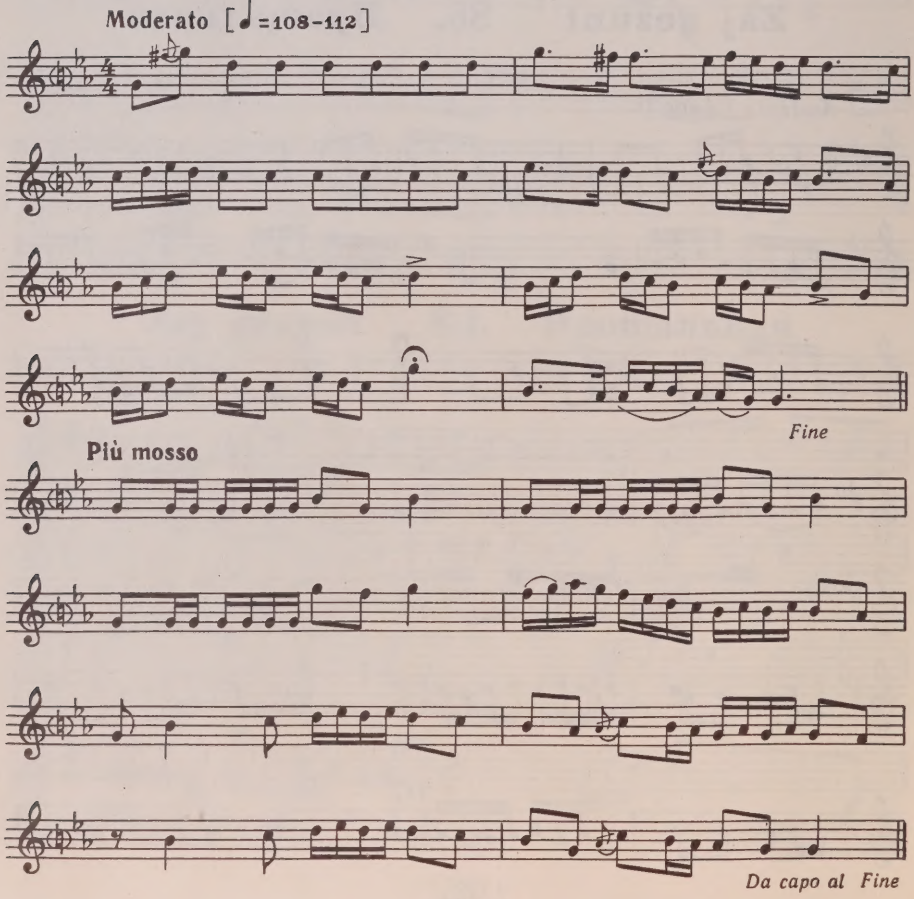


Zaj gezunt 85. Прощальная

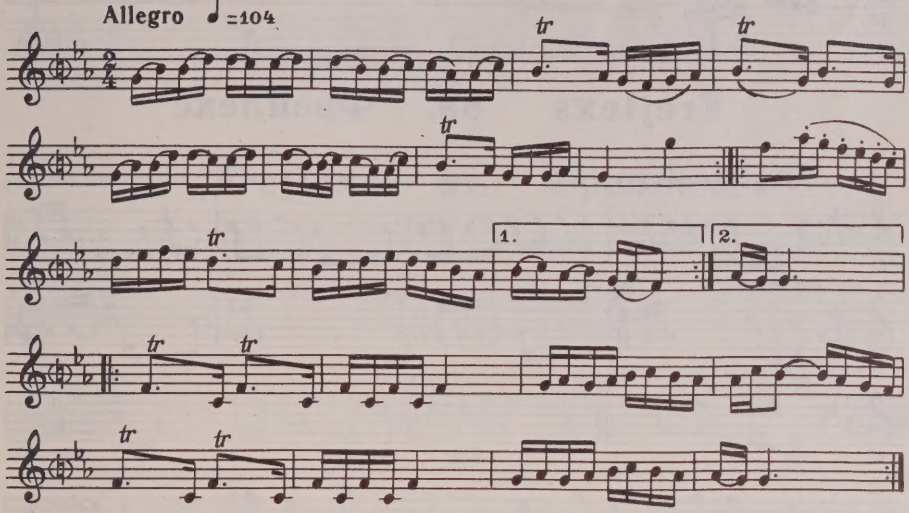


ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА

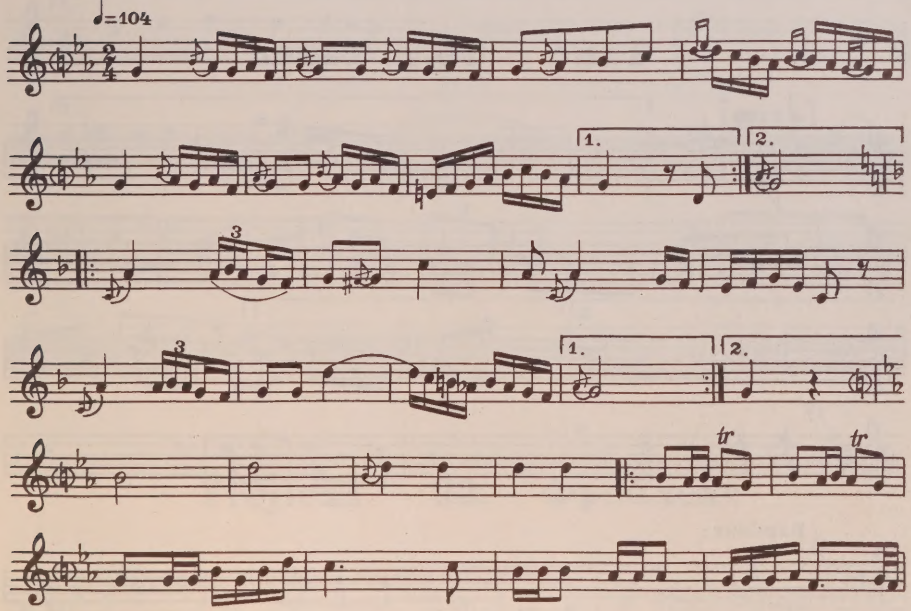
Red1 86. Хоровод

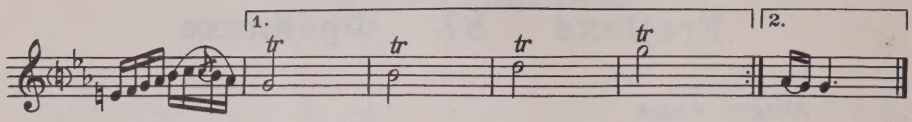


Frejlexs 87. Фрейлехс

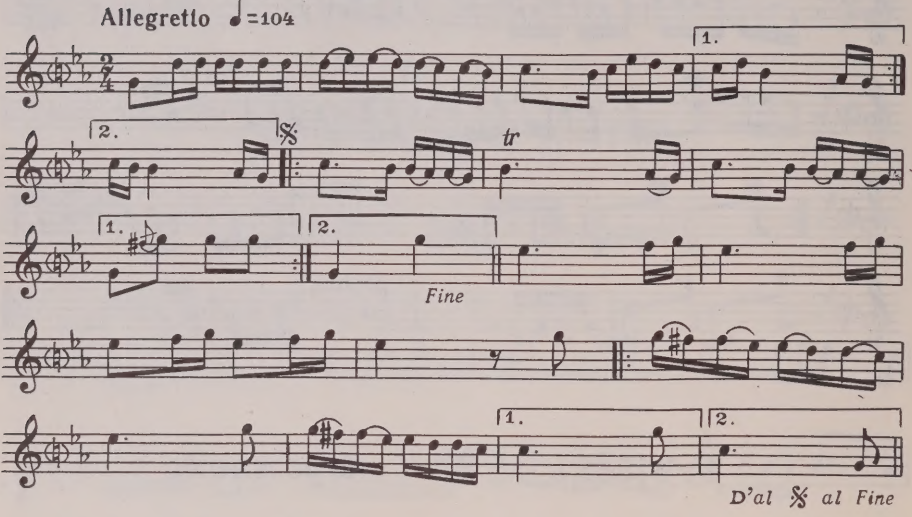


Frejlexs 88. Фрейлехс

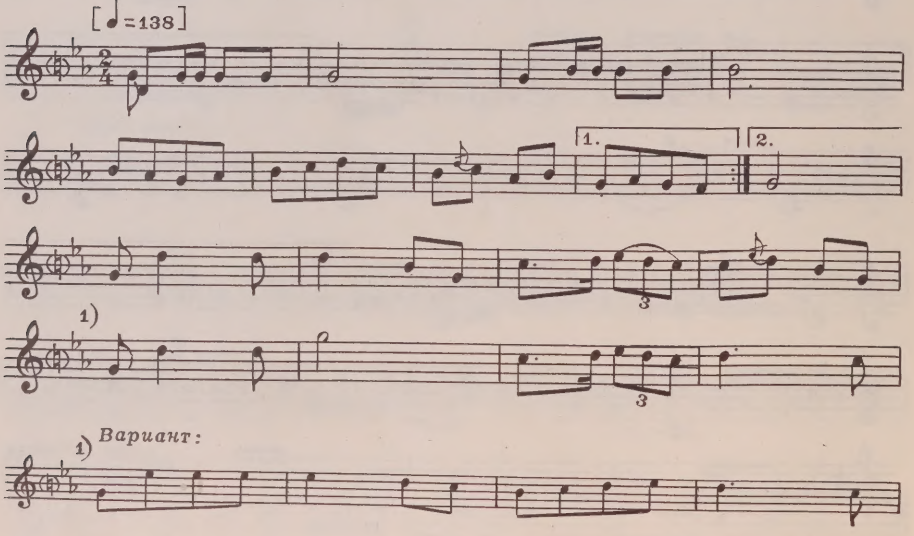


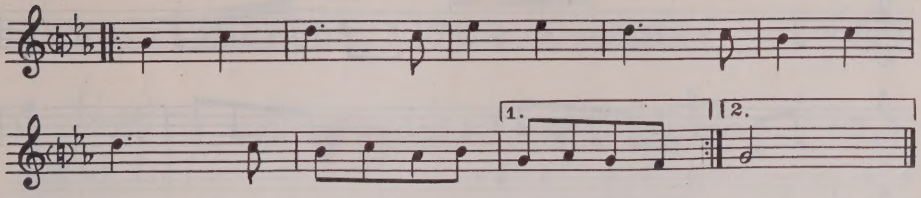


Frejlexs 89. Фрейлехс

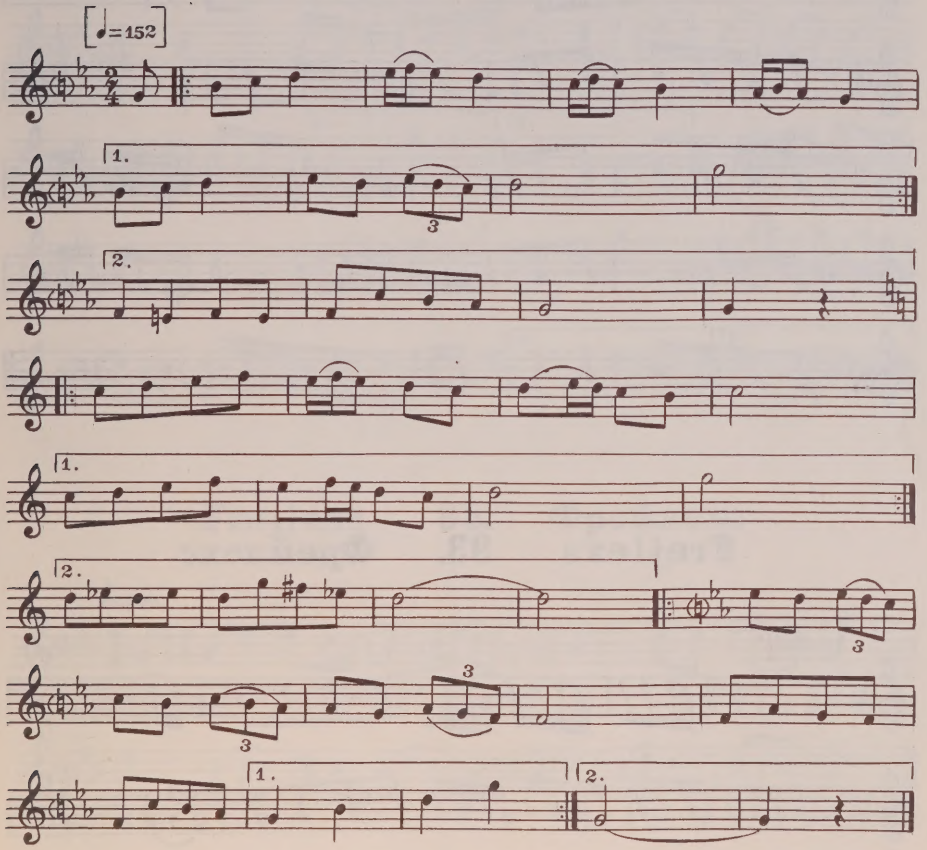


Tanc 90. Танец

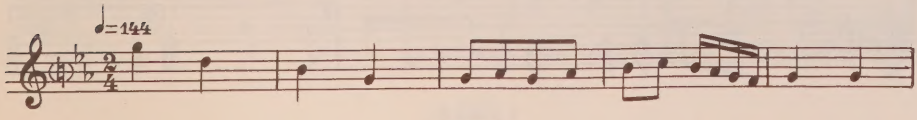


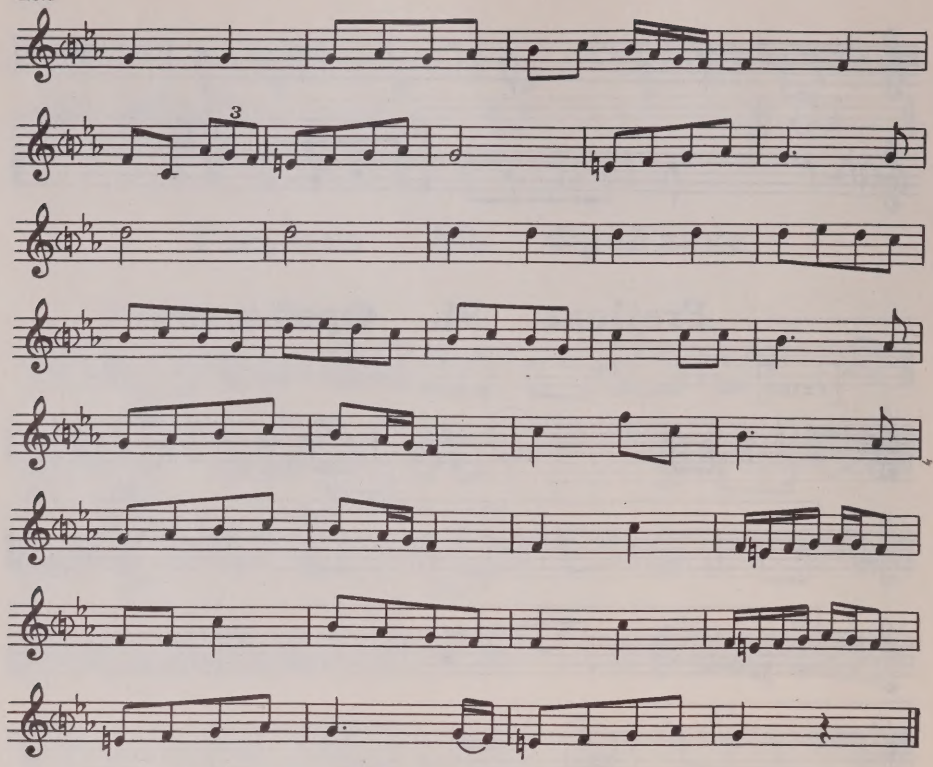


Frejlexs 91. Фрейлехс

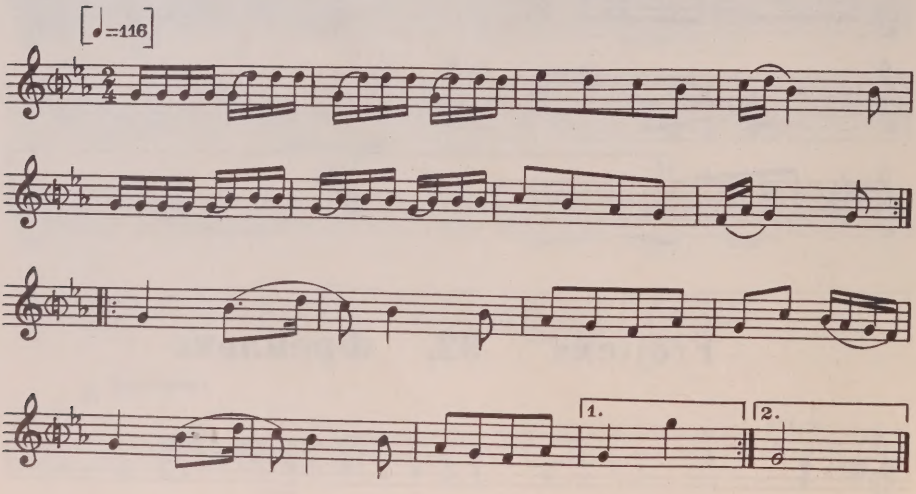


Frejlexs 92. Фрейлехс

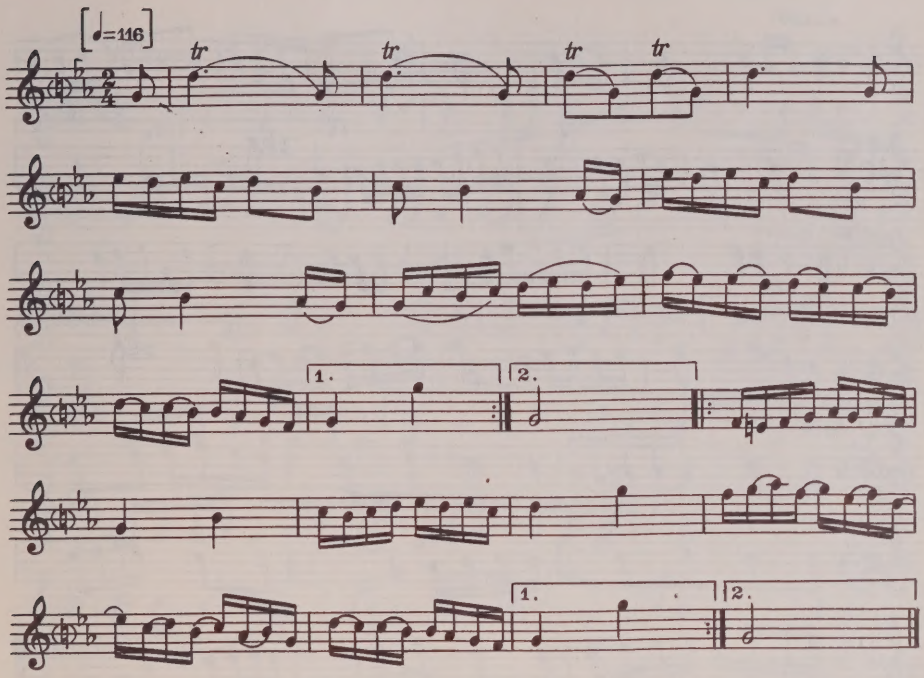




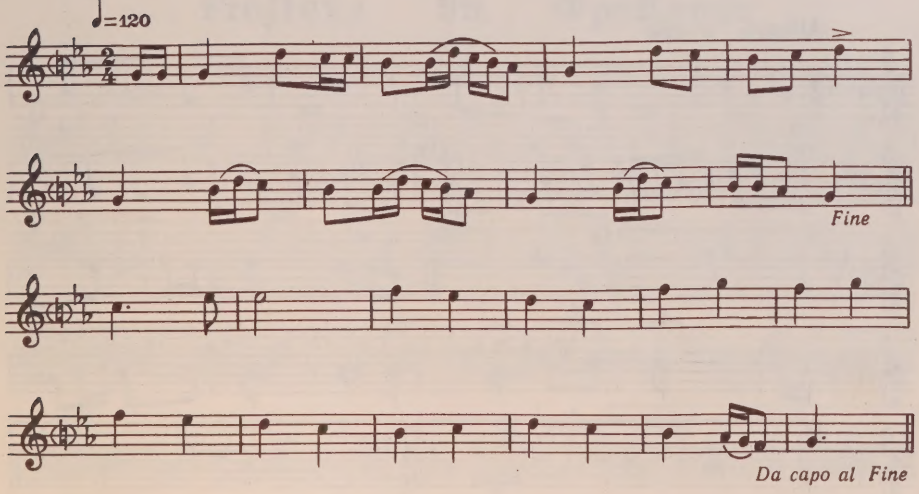
Frejlexs 93. Фрейлехс



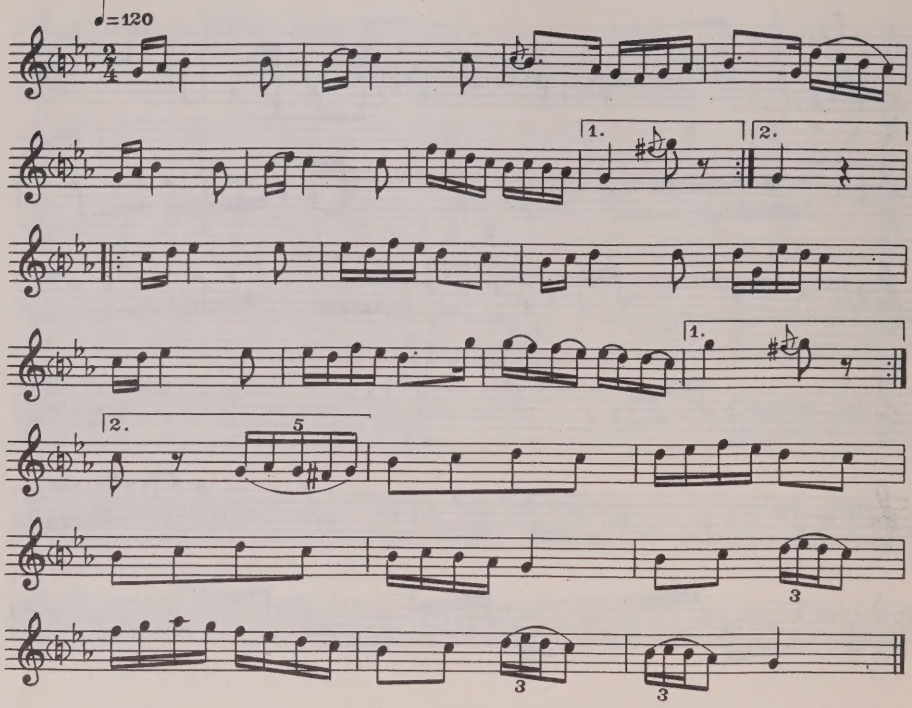
Skočne 94. Скочна



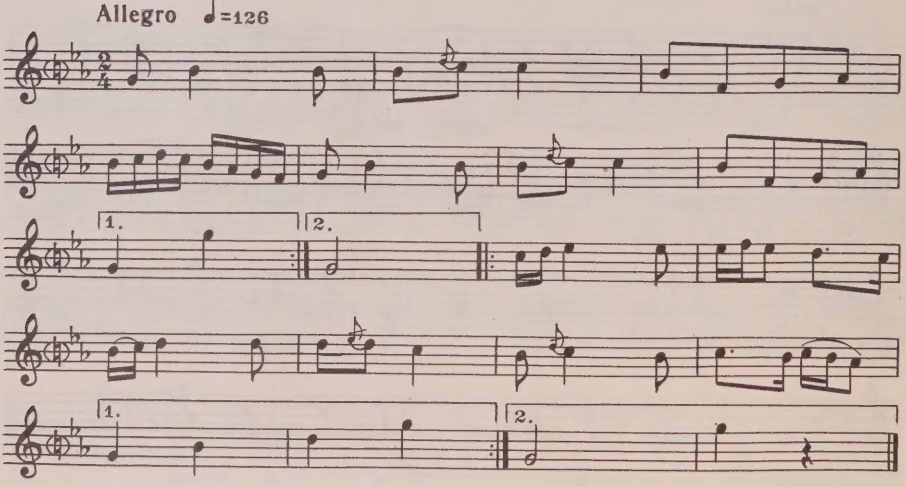
Frejlexs 95. Фрейлехс



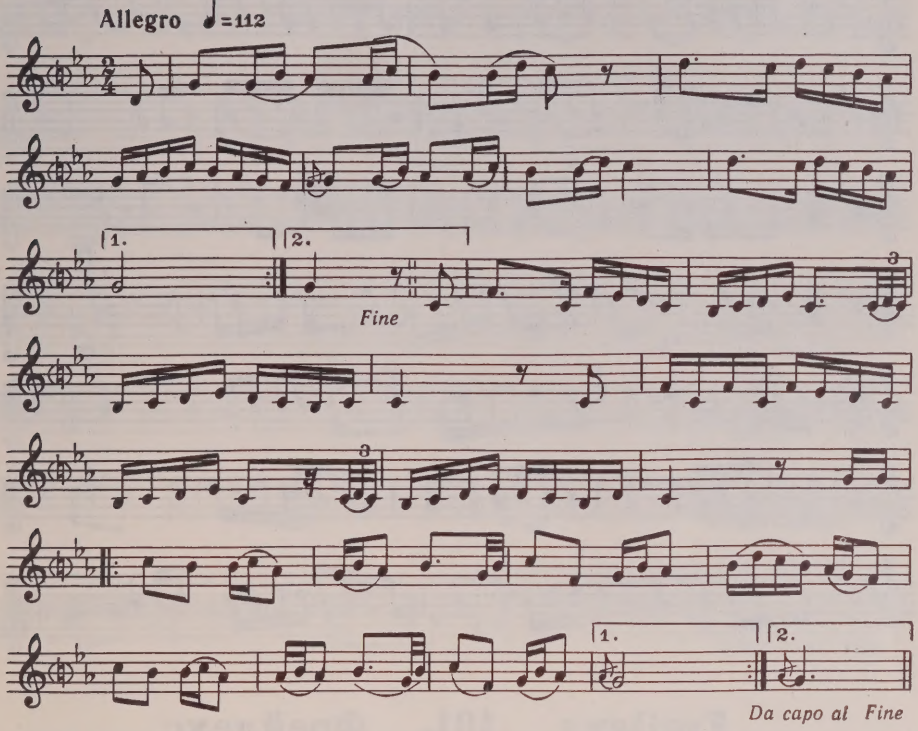
Frejlexs 96. Фрейлехс



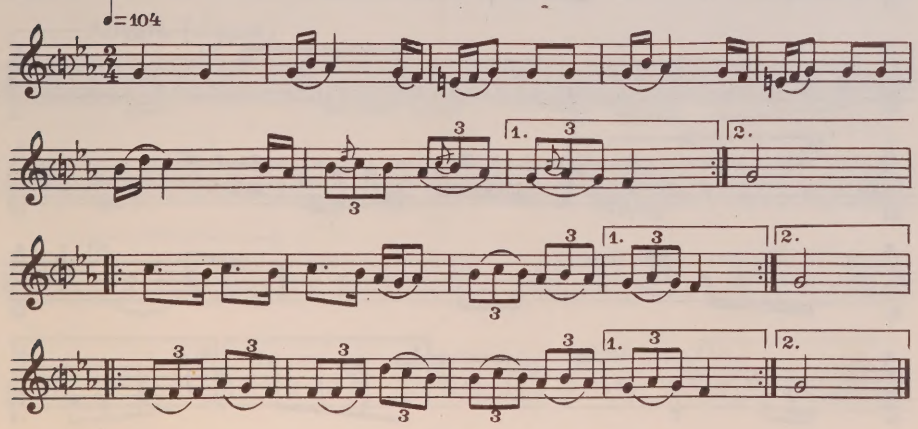
Frejlexs 97. Фрейлехс



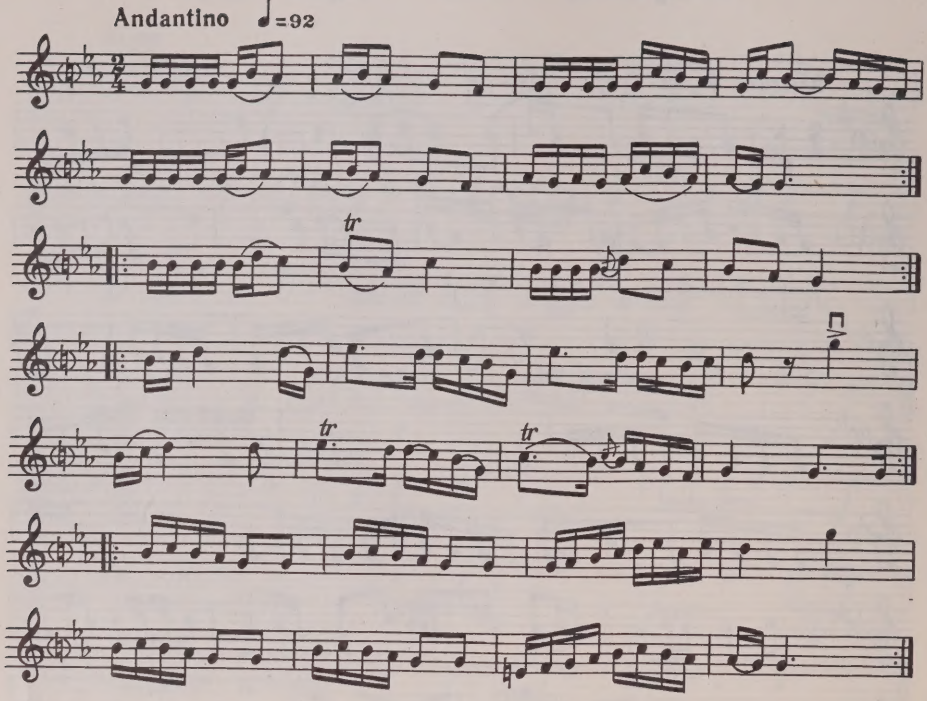
Frejlexs 98. Фрейлехс



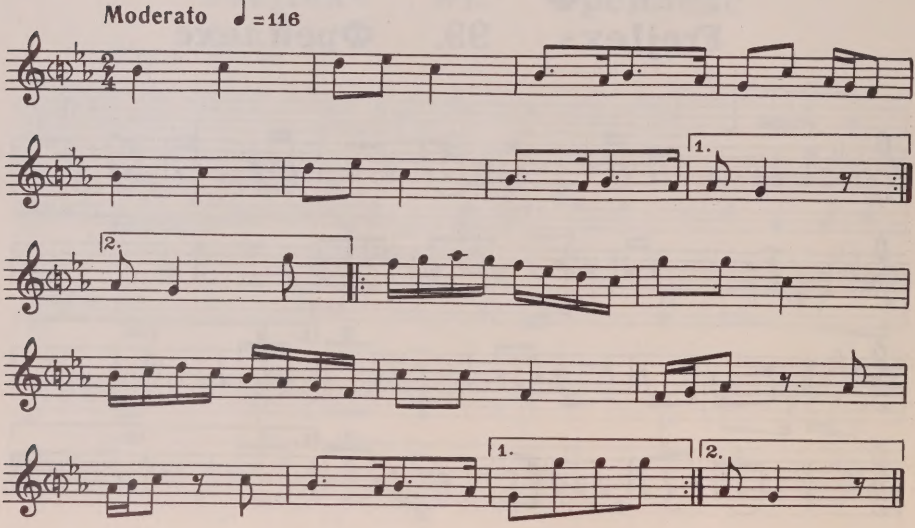
Frejlexs 99. Фрейлехс



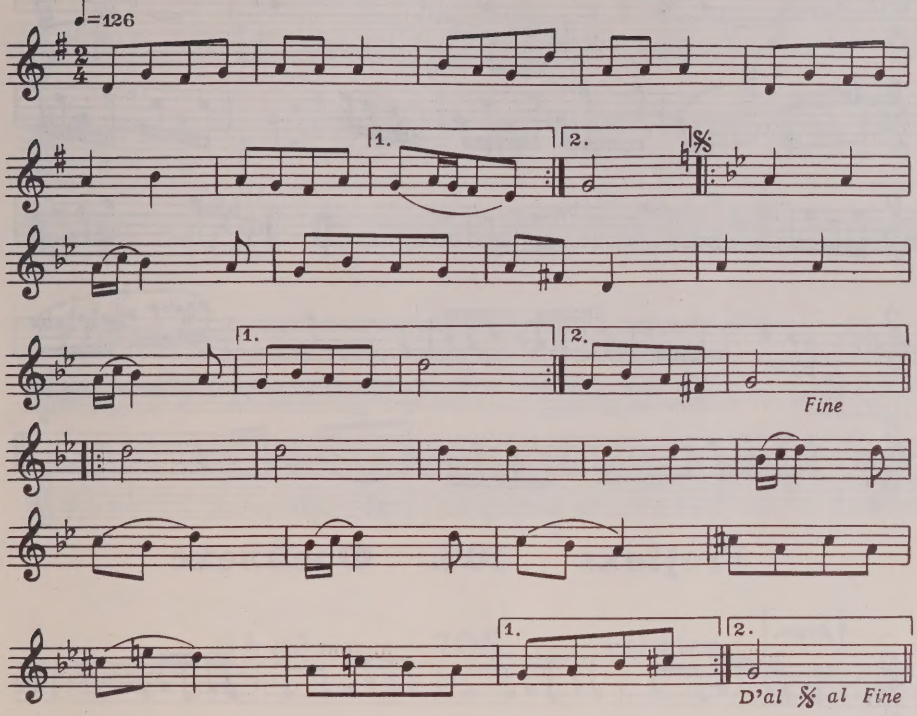
Hopke 100. Танец



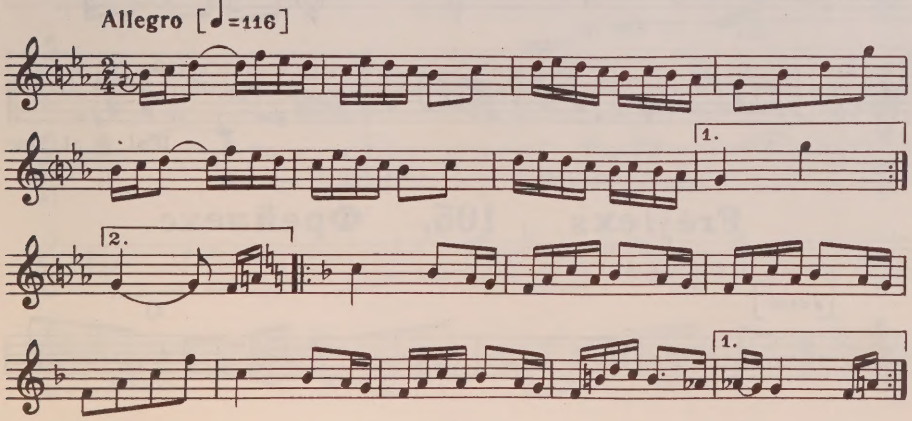
Frejlexs 101. Фрейлехс

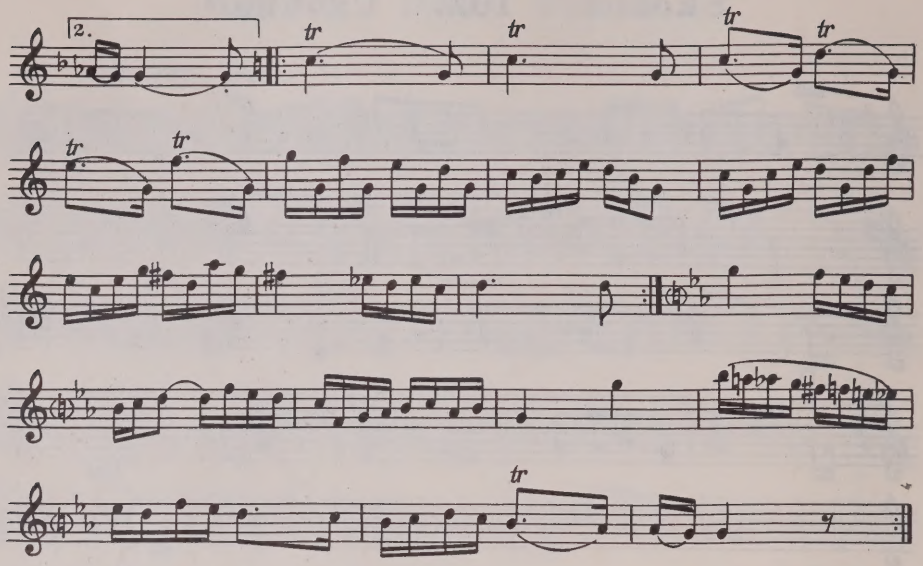


Skočne 102. Скочна

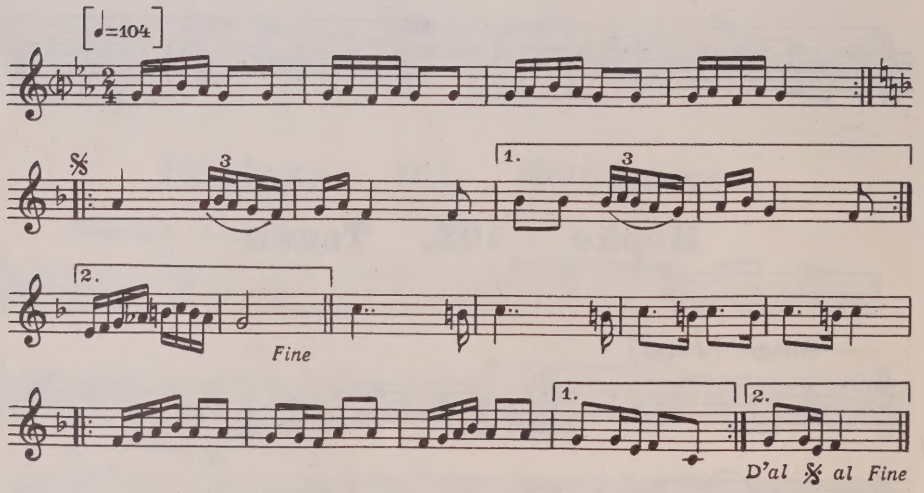


Hopke 103. Танец

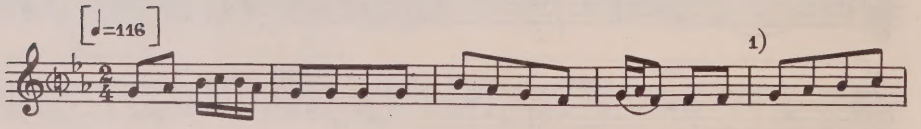


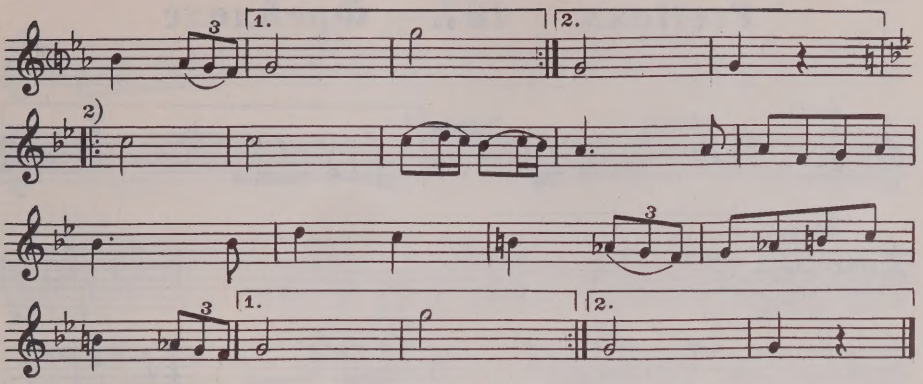


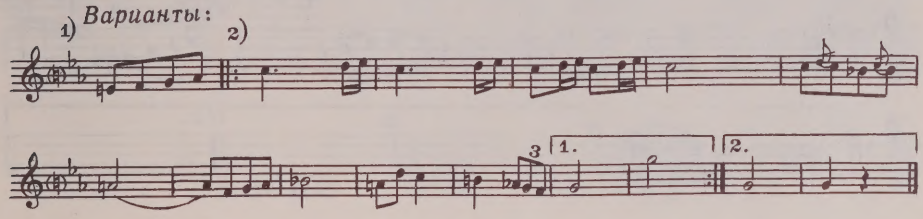
Frejlexs 104. Фрейлехс



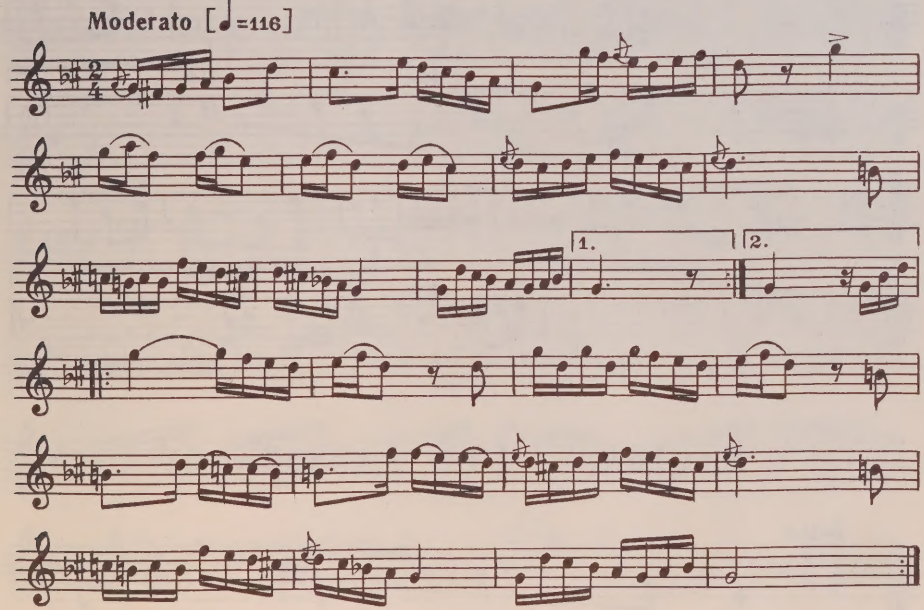
Frejlexs 105. Фрейлехс



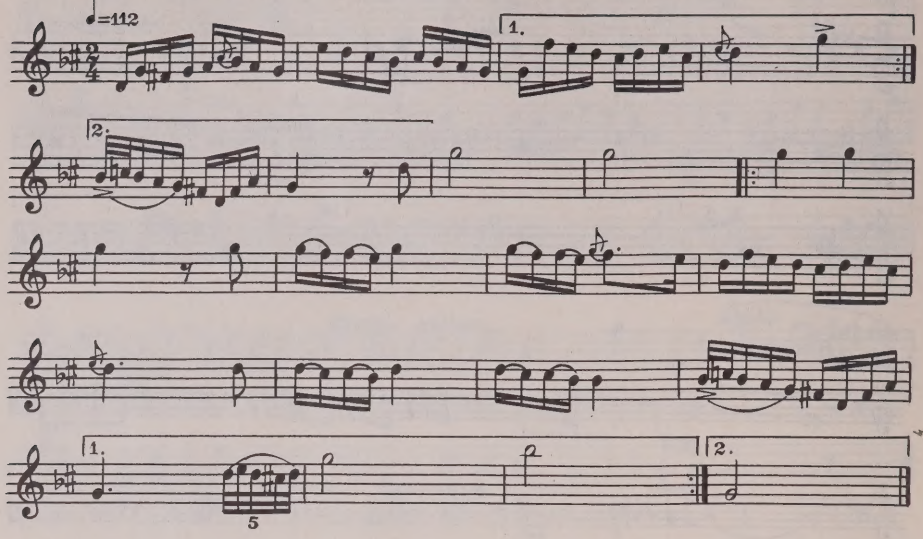




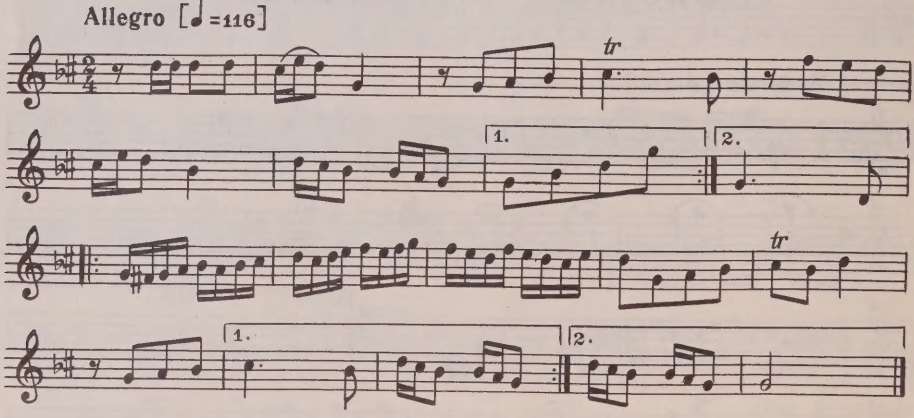
Skočne 106. Скочна



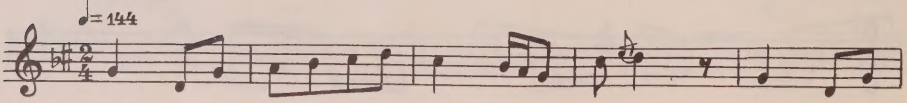
Frejlexs 107. Фрейлехс

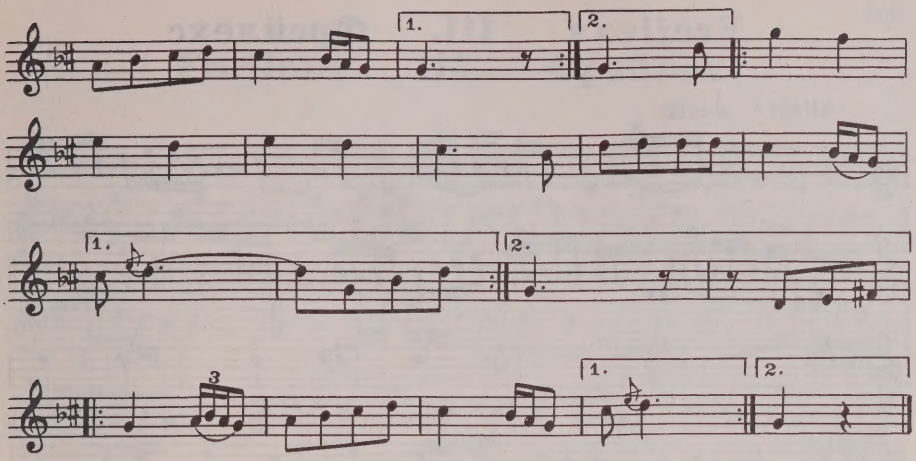


Karahod 108. Хоровод

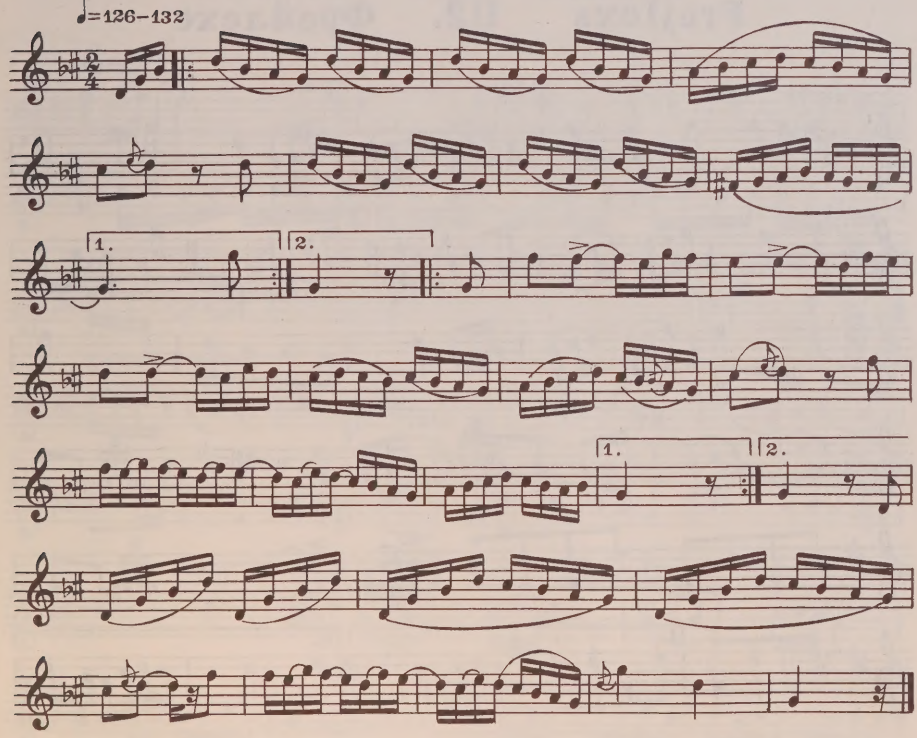


Frejlexs 109. Фрейлехс



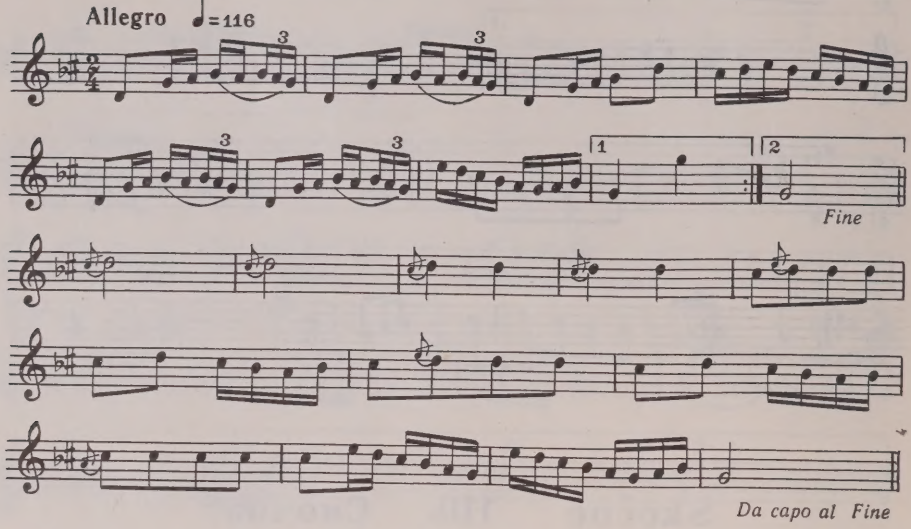


Skočne 110. Скочна

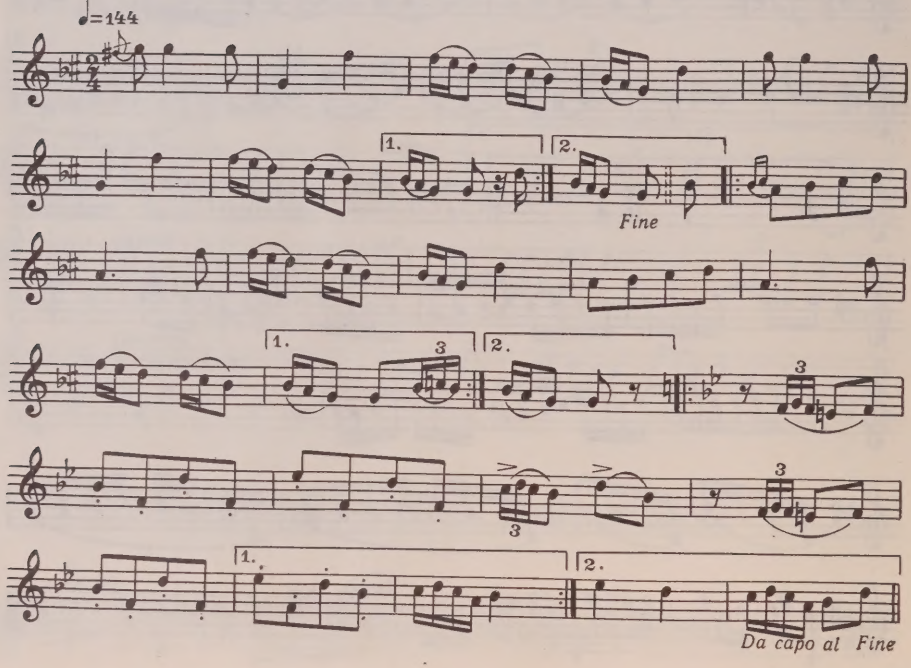


с 7053 к

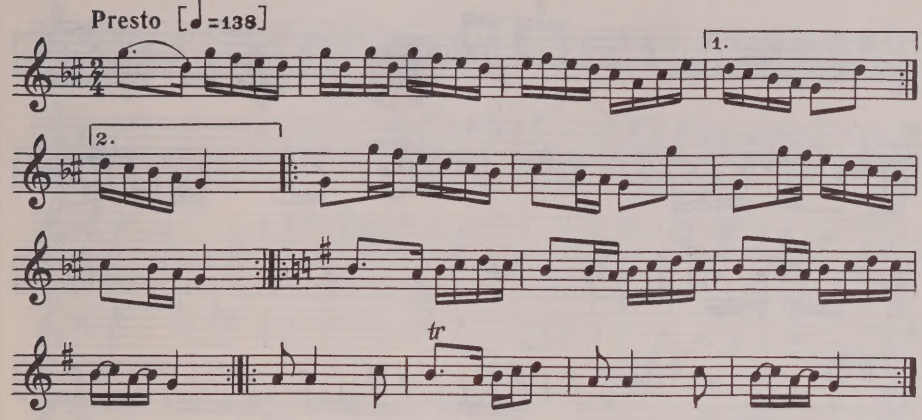
Frejlexs 111. Фрейлехс



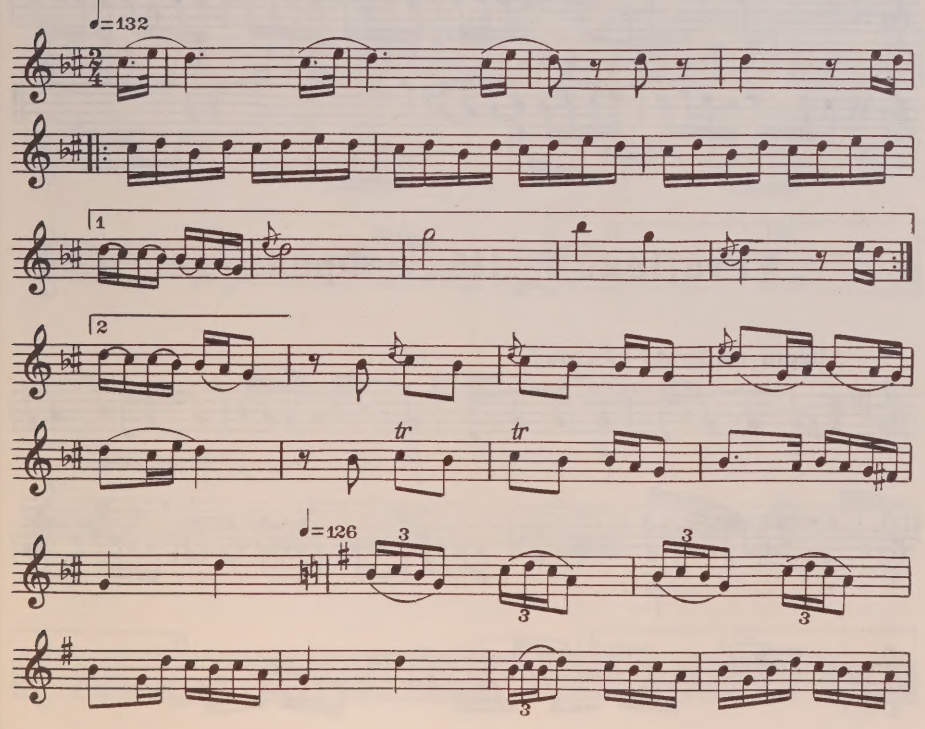
Frejlexs 112. Фрейлехс

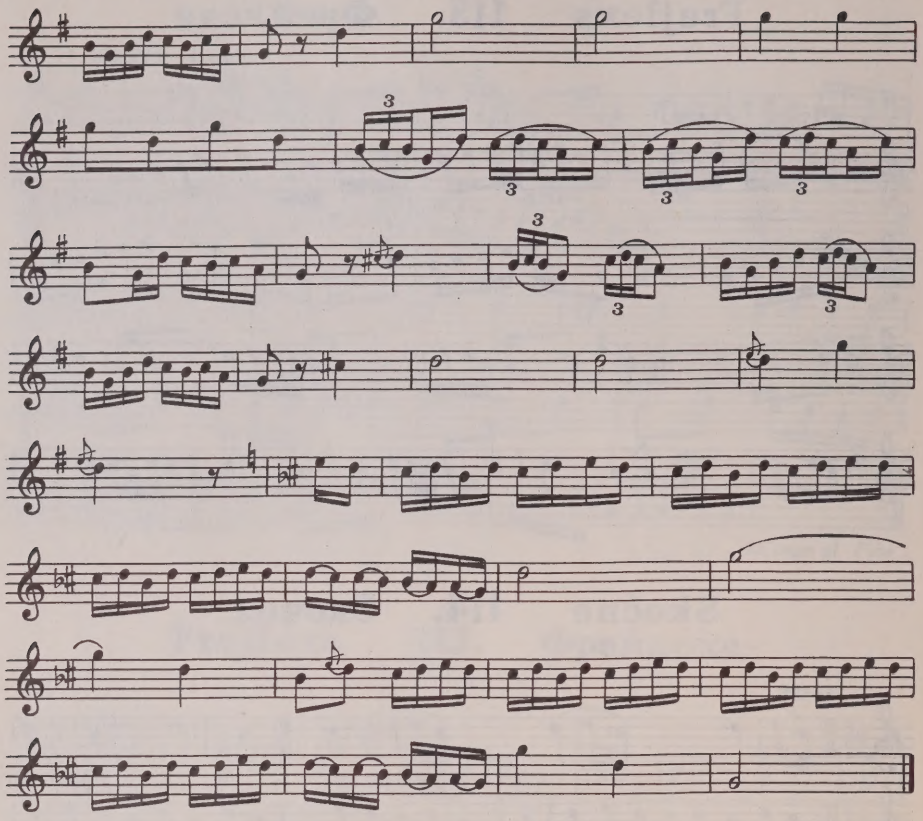


Frejlexs 113. Фрейлехс

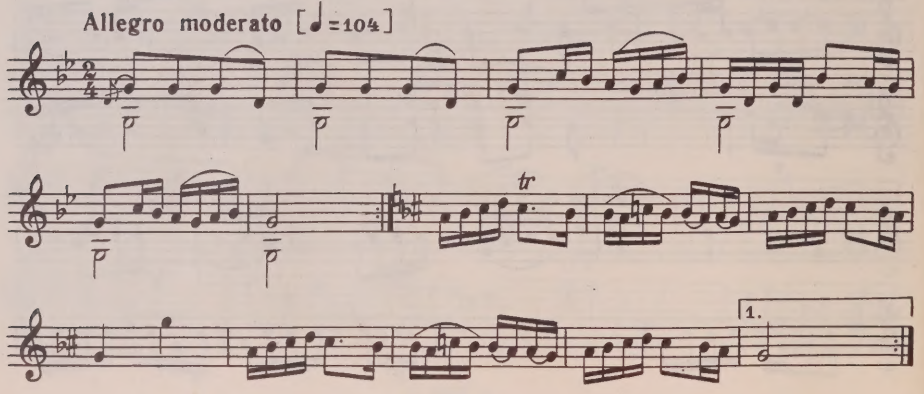


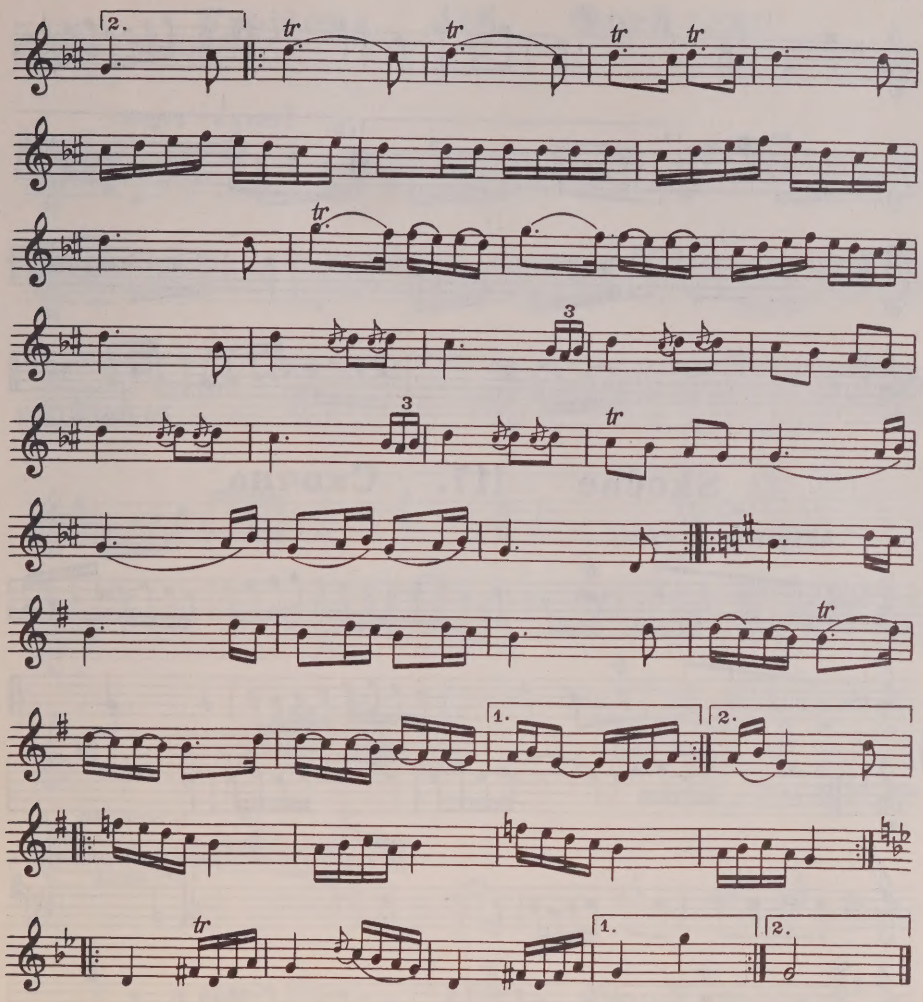
Skočne 114. Скочна



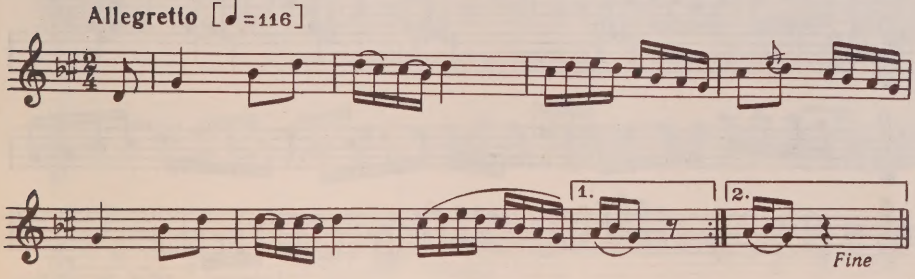


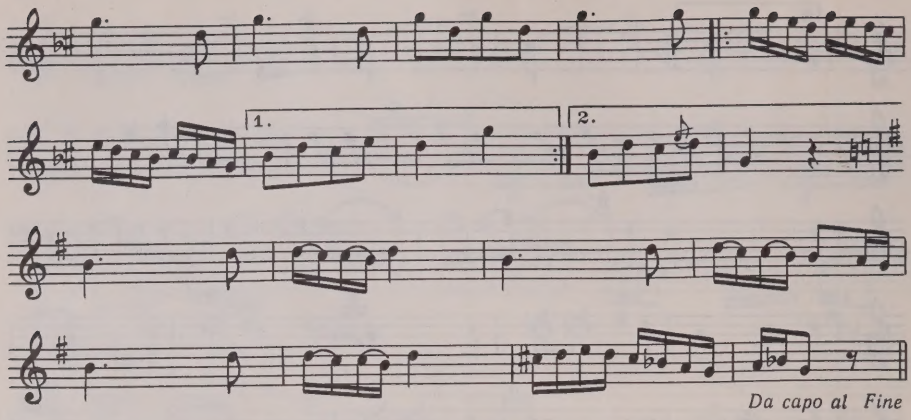
Frejlexs 115. Фрейлехс



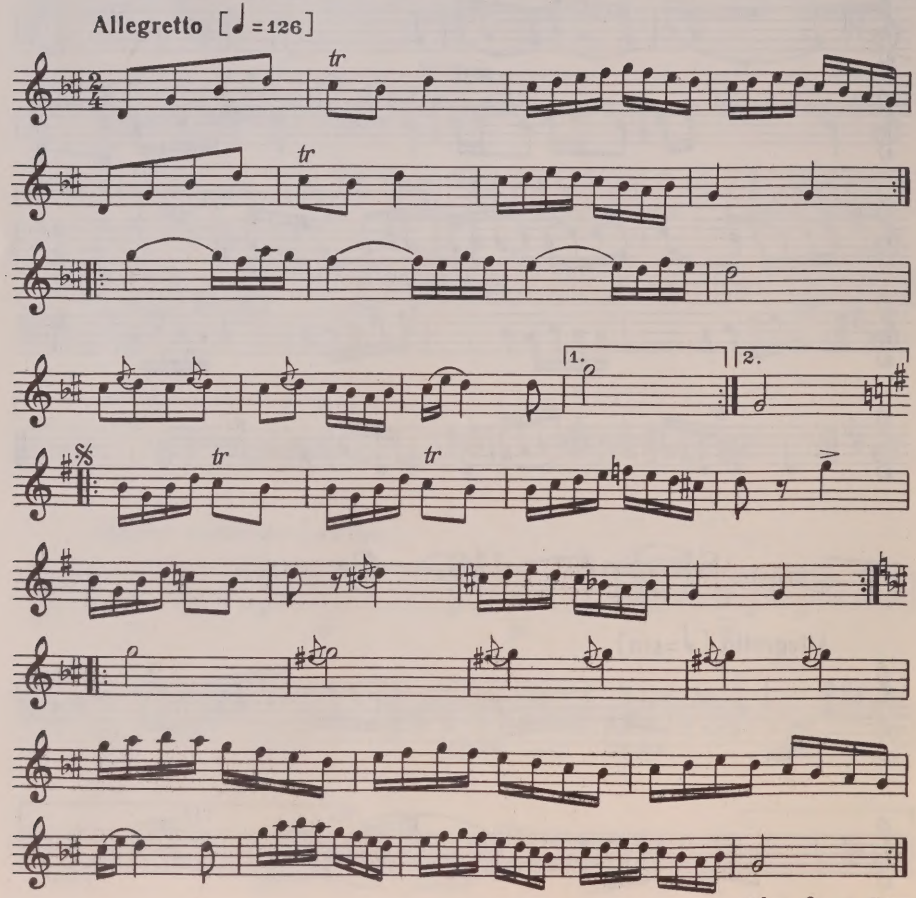


Skočne 116. Скочна

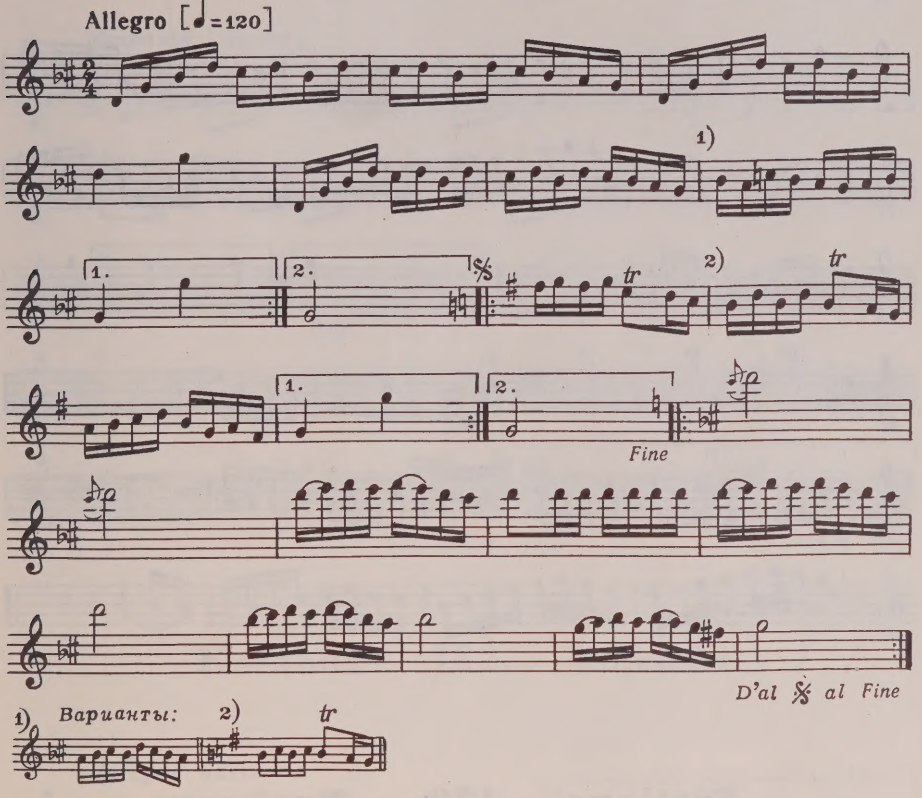




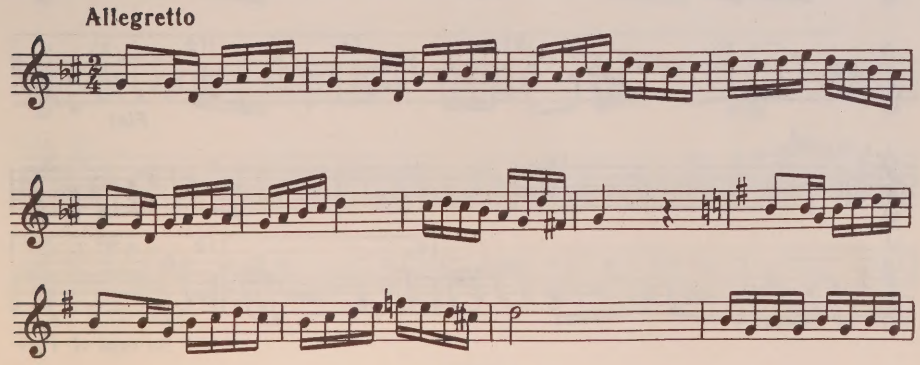
Skočne 117. Скочна

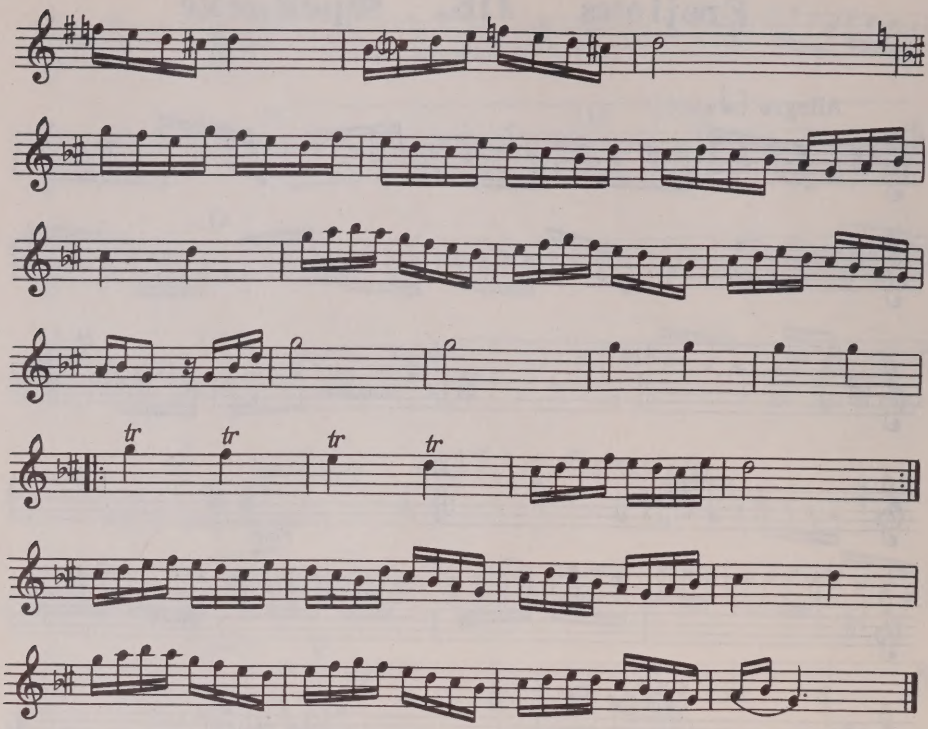


Frejlexs 118. Фрейлехс

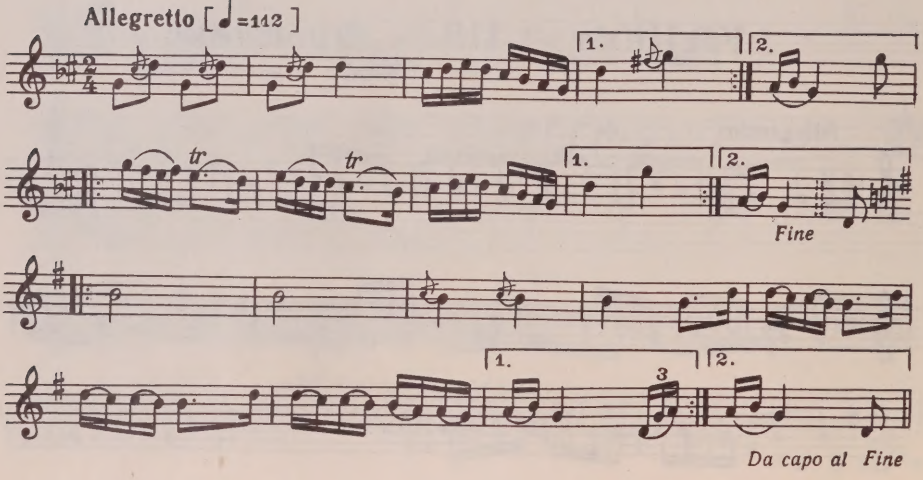


Frejlexs 119. Фрейлехс

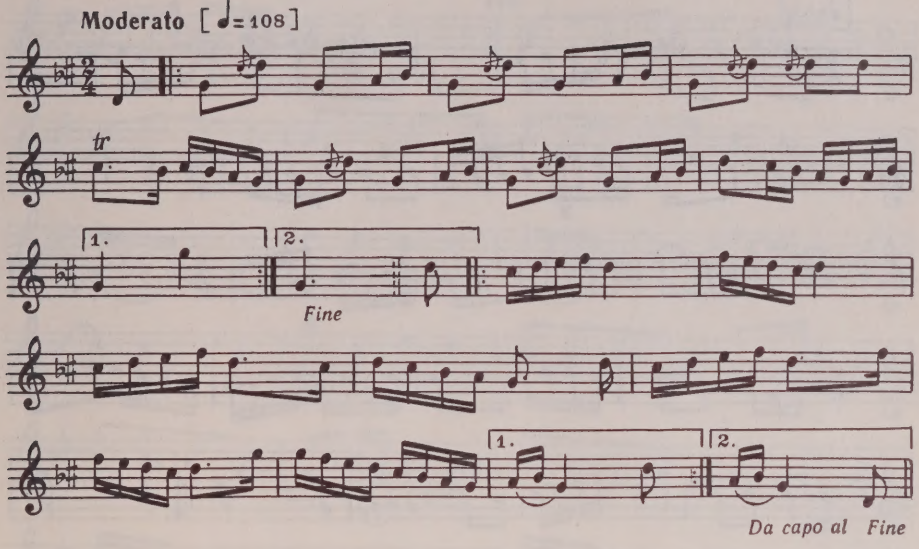




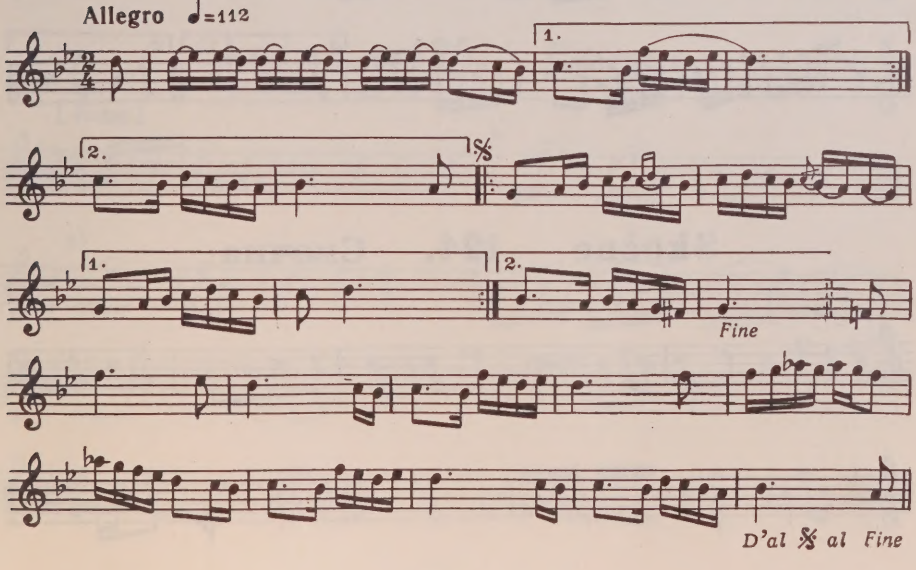
Frejlexs 120. Фрейлехс



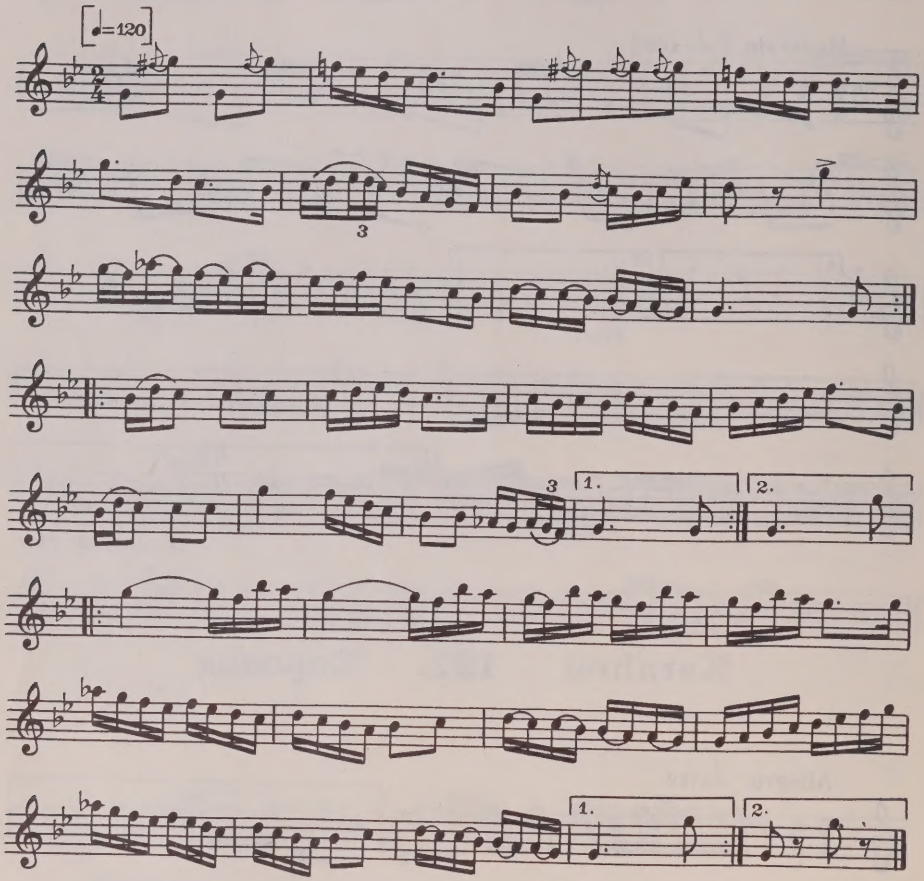
Frejlexs 121. Фрейлехс



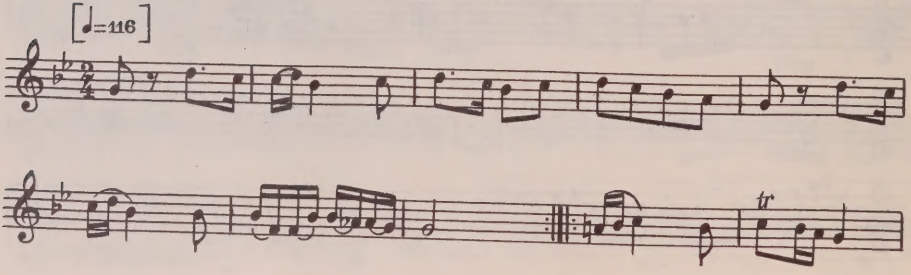
Karahod 122. Хоровод

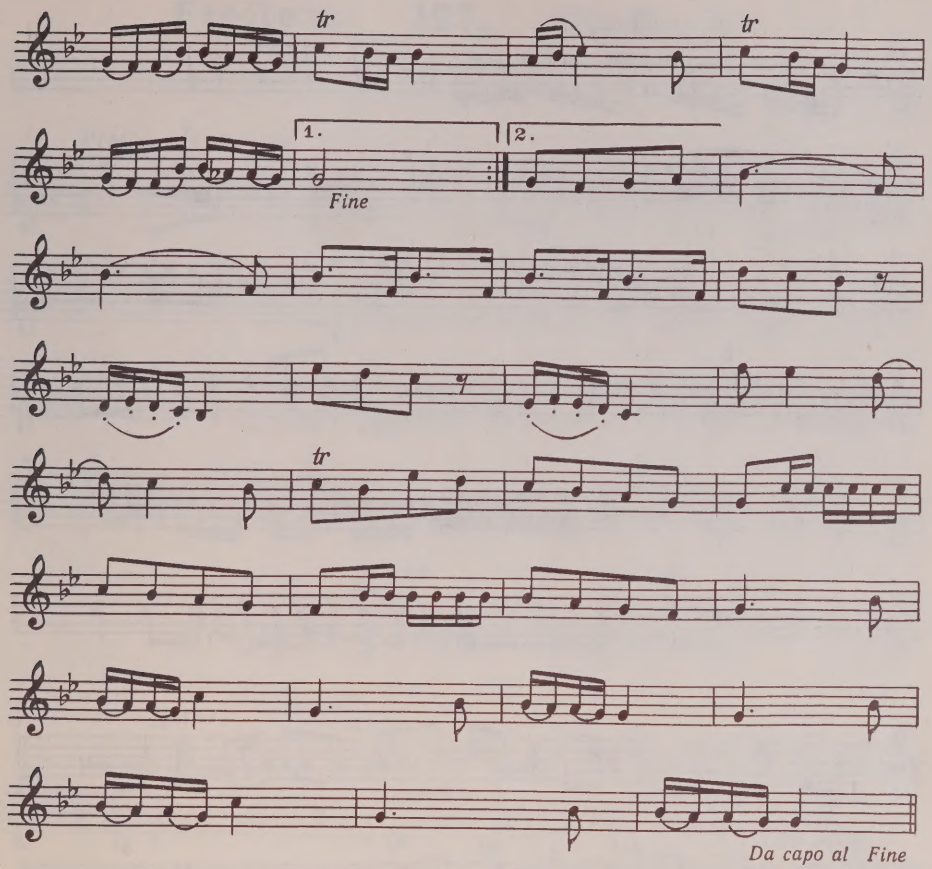


Frejlexs 123. Фрейлехс

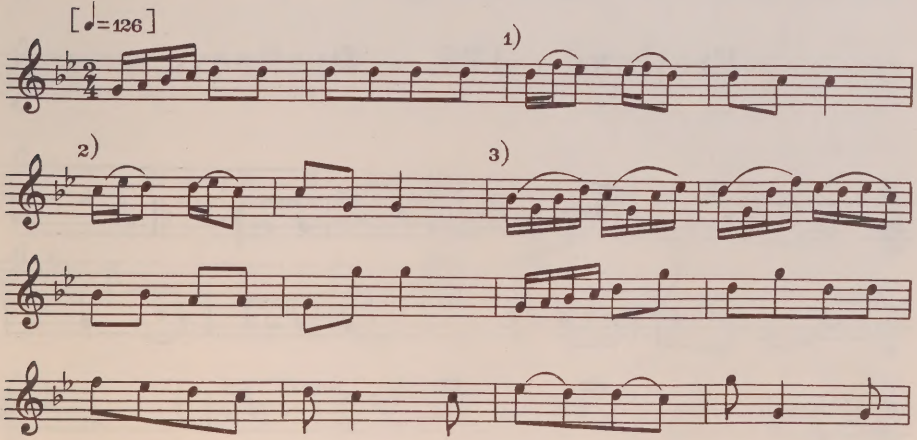


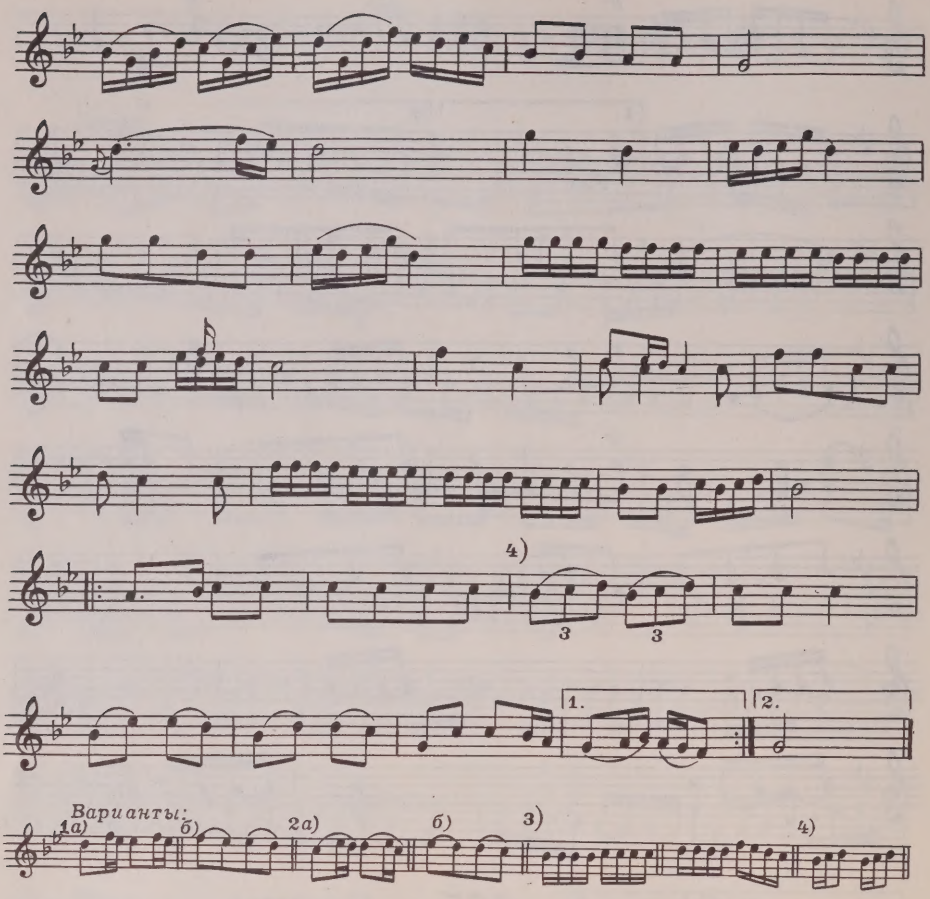
Skočne 124. Скочна



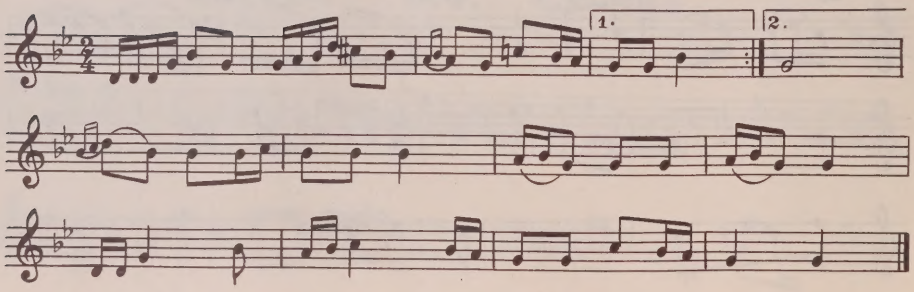


Skočne 125. Скочна

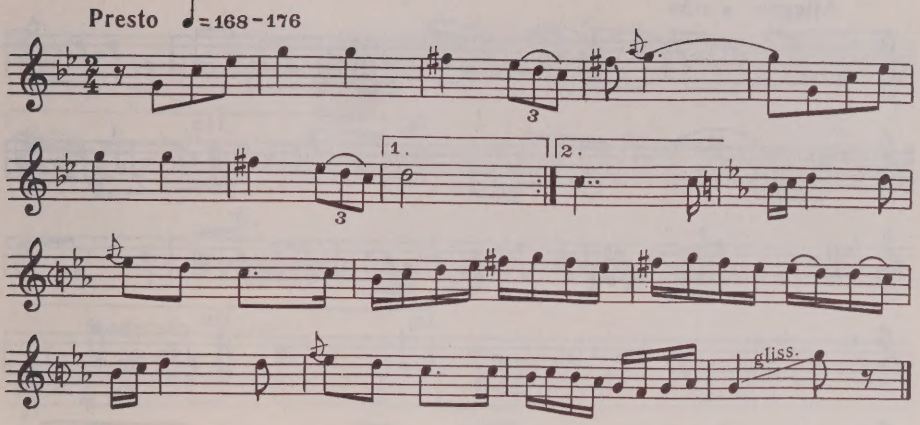




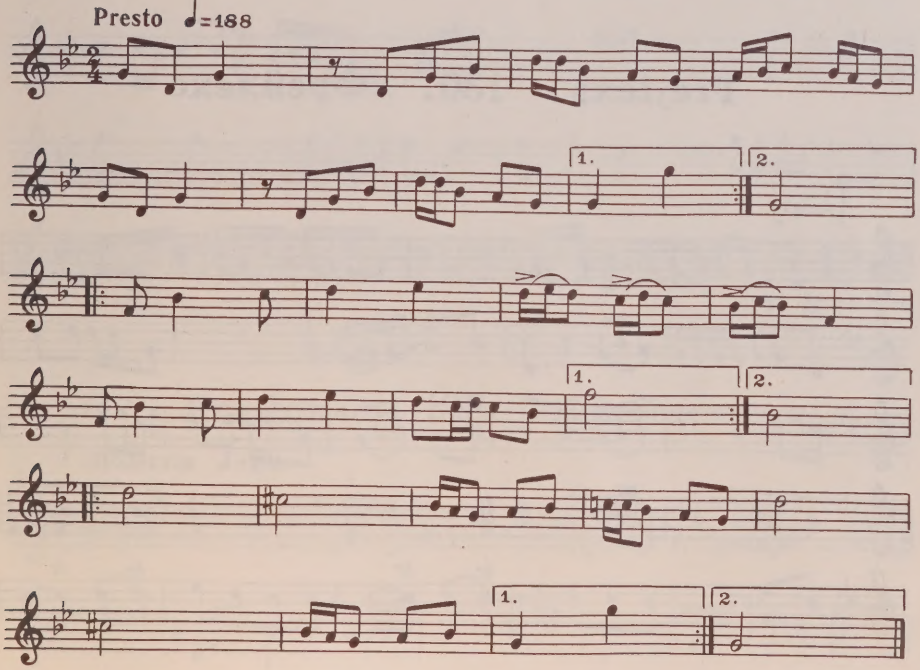
Frejlexs 126. Фрейлехс



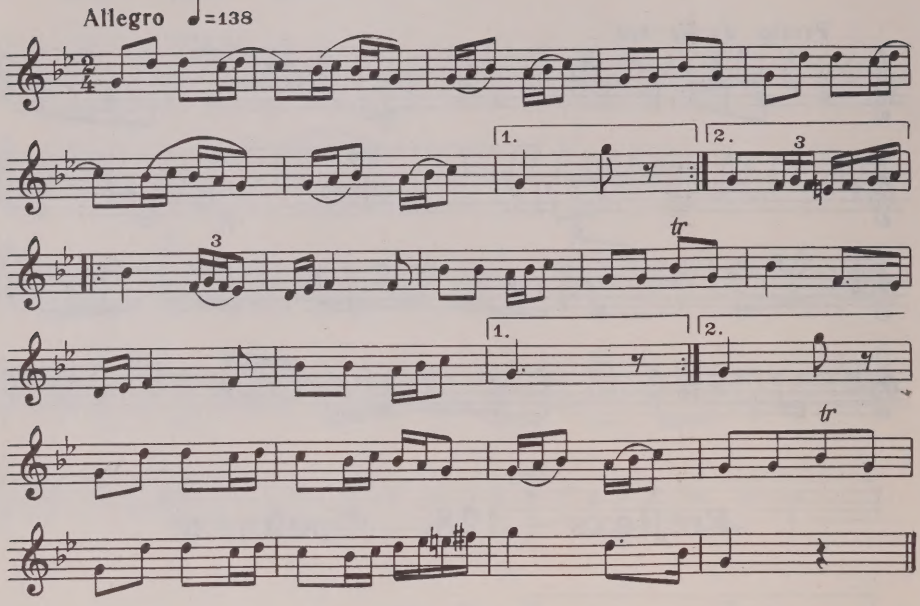
Frejlexs 127. Фрейлехс



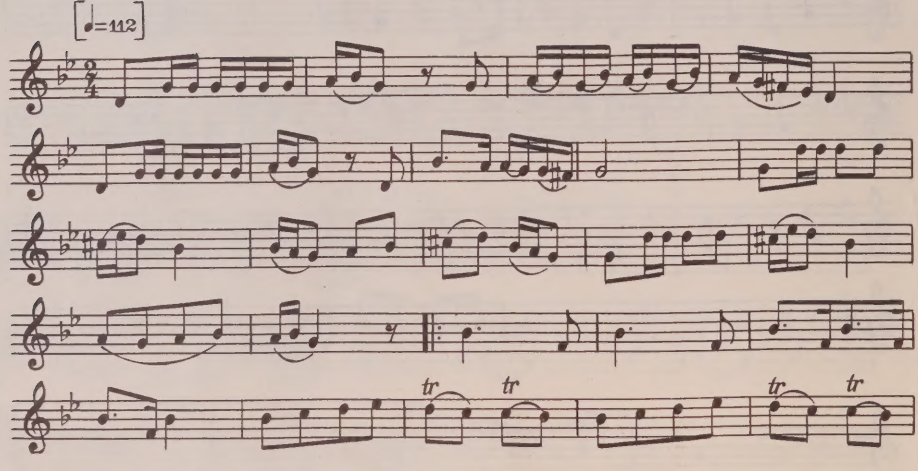
Frejlexs 128. Фрейлехс

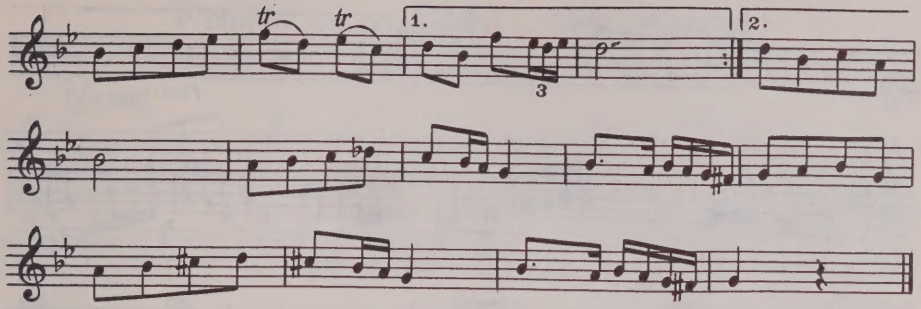


Frejlexs 129. Фрейлехс

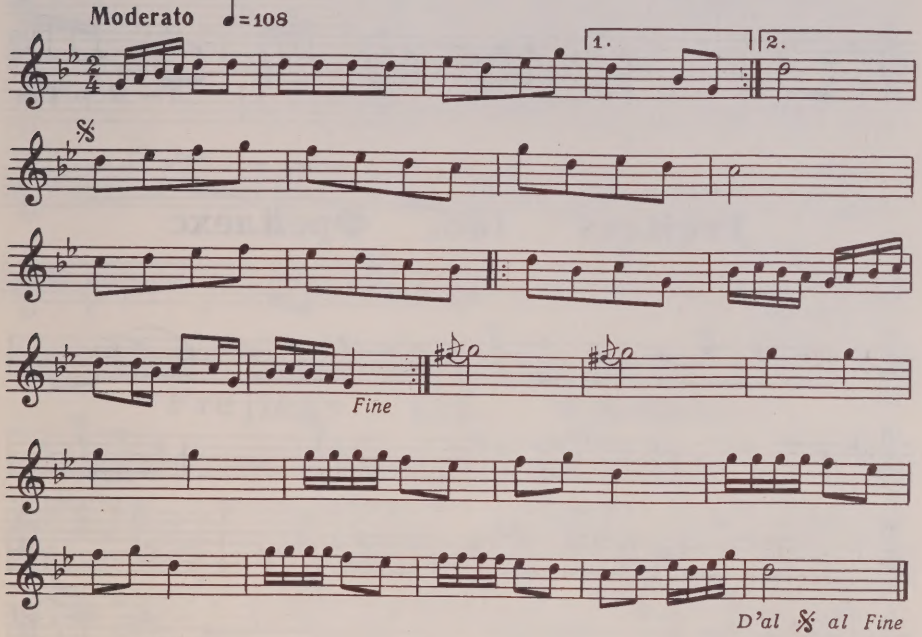


Frejlexs 130. Фрейлехс

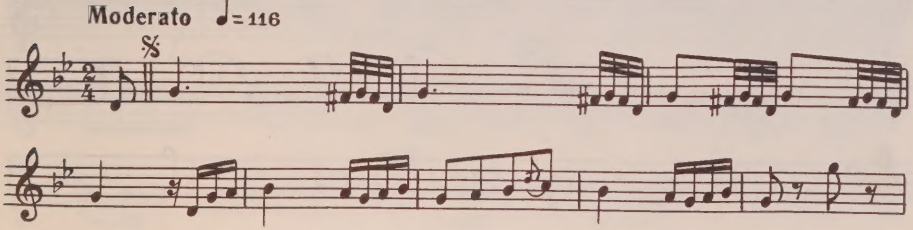


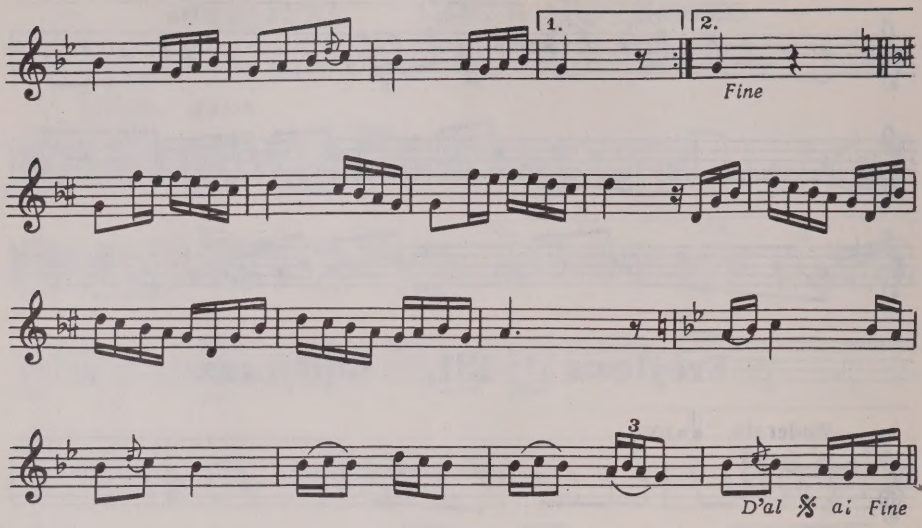


Frejlexs 131. Фрейлехс

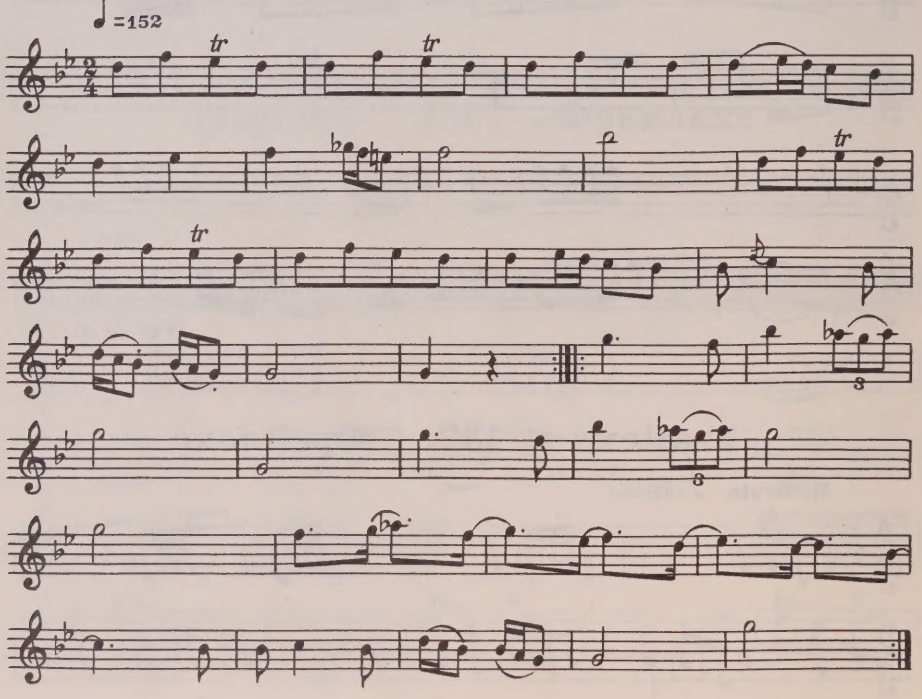


Frejlexs 132. Фрейлехс

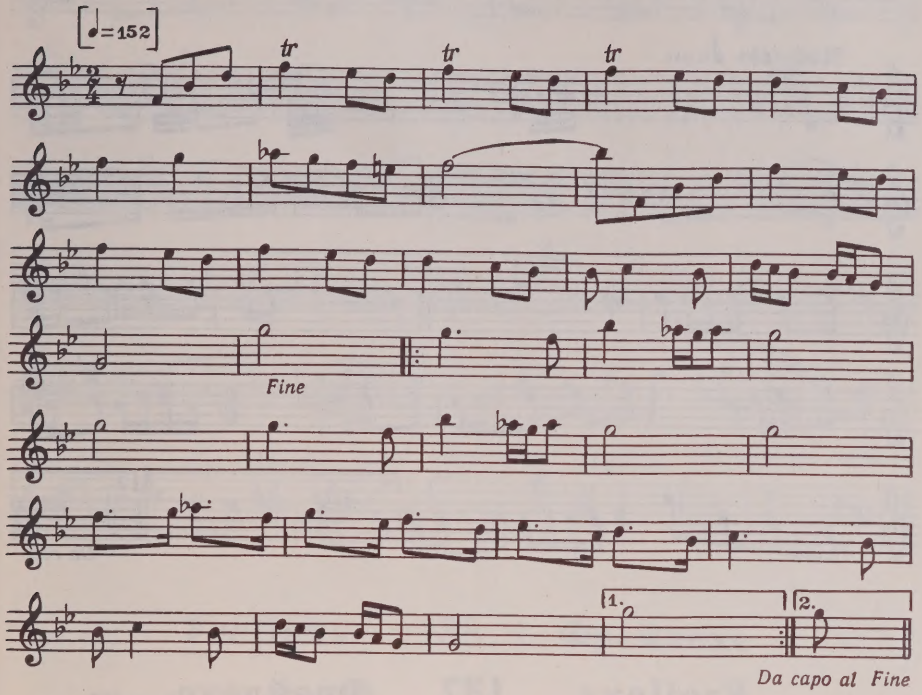




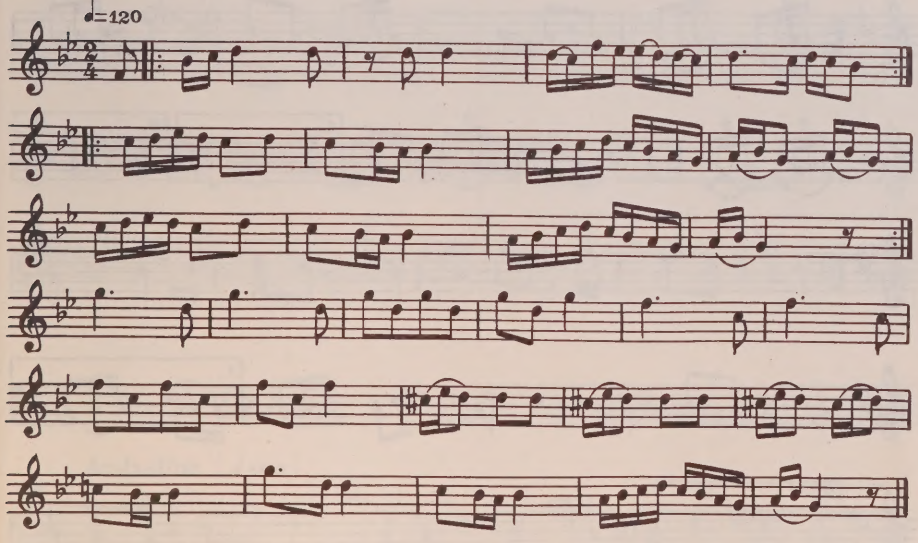
Frejlexs 133. Фрейлехс



Frejlexs 134. Фрейлехс

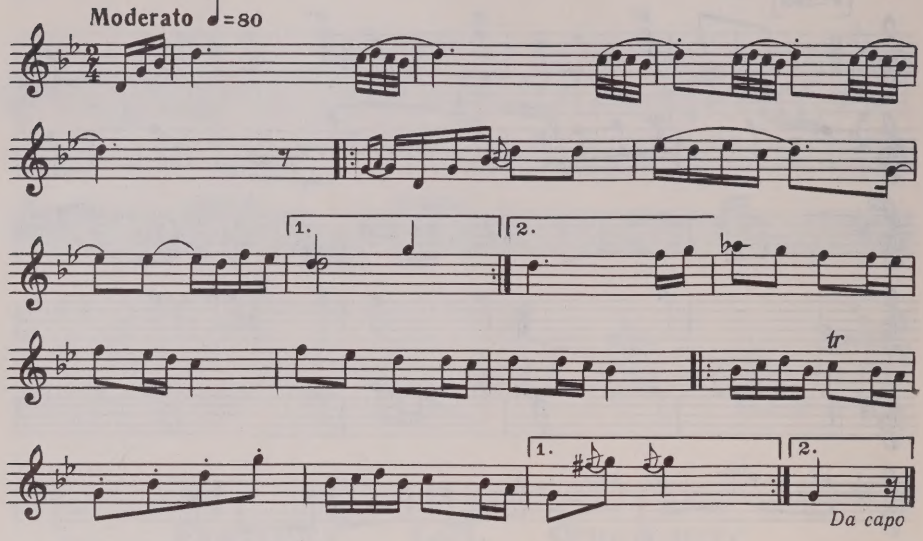


Frejlexs 135. Фрейлехс

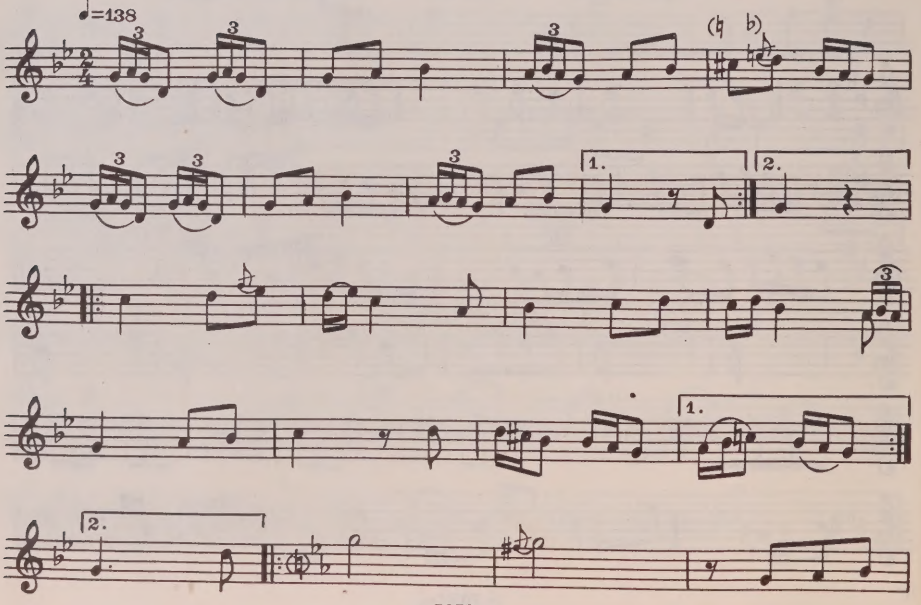


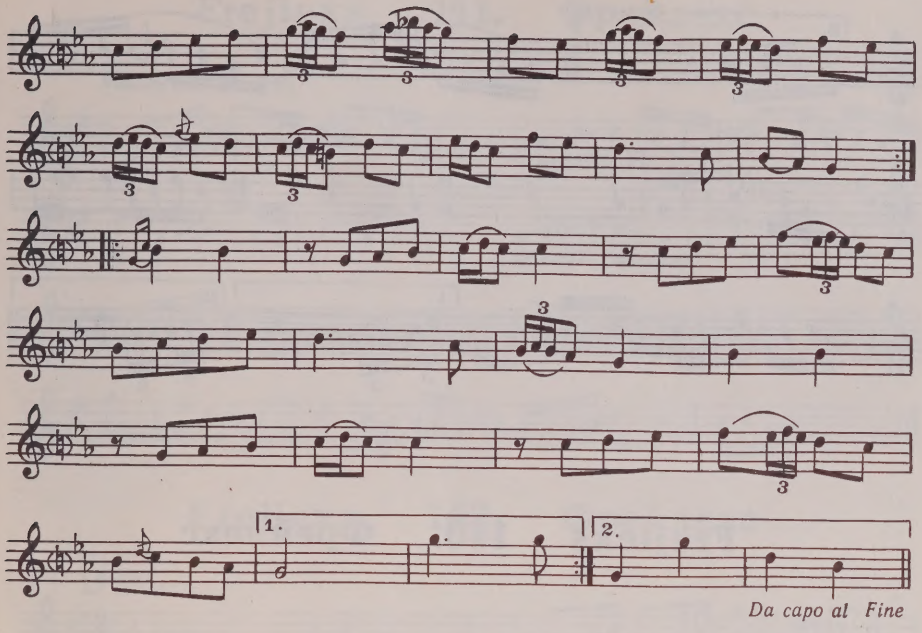
с 7053 к

Skočne 136. Скочна

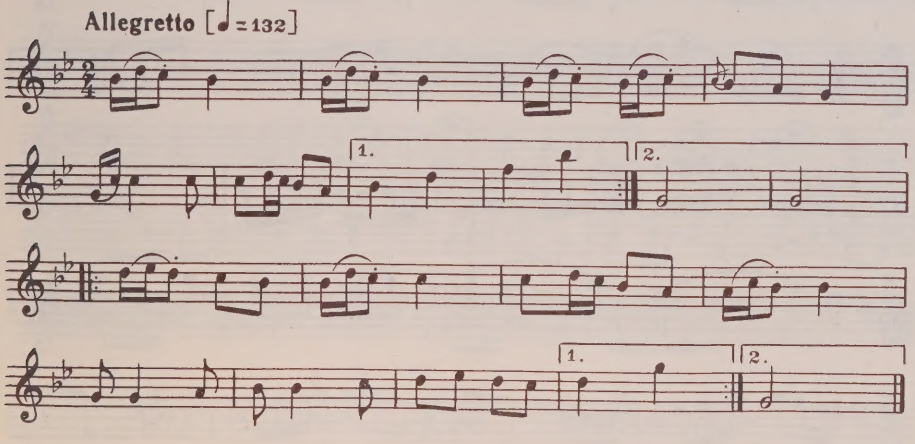


Frejlexs 137. Фрейлехс

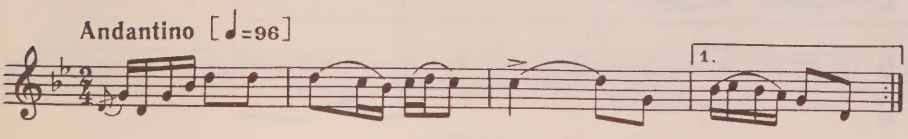


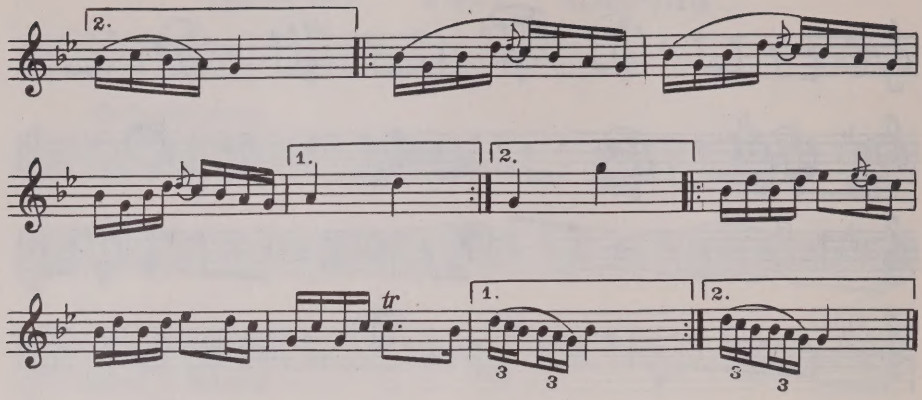


Frejlexs 138. Фрейлехс

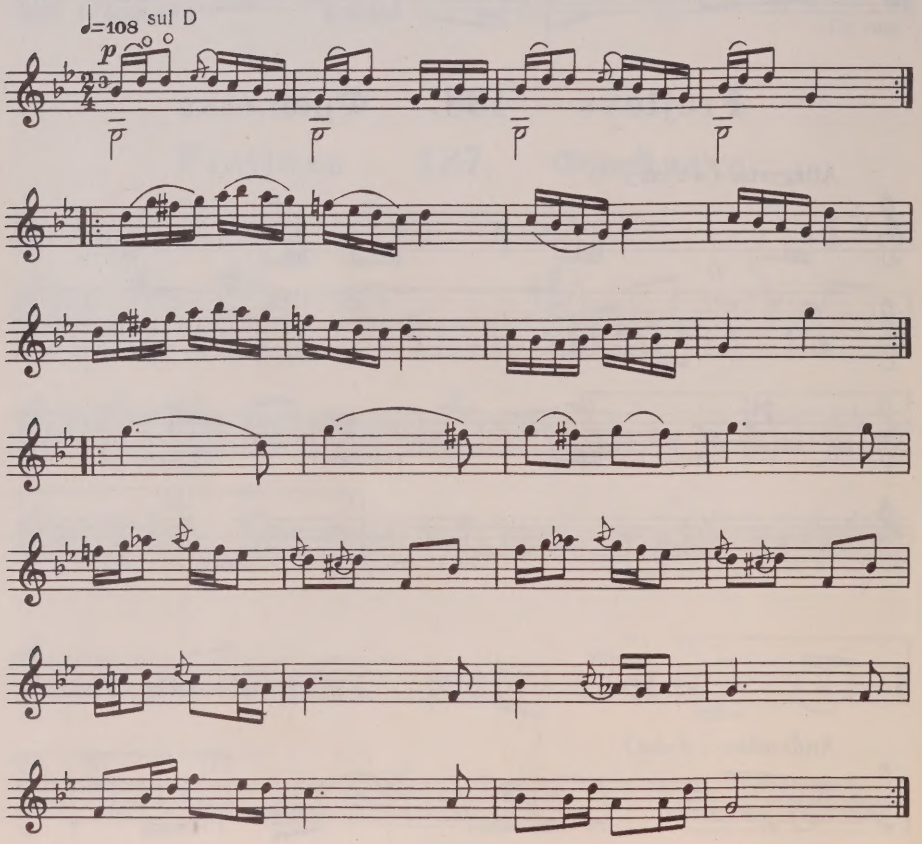


Volner 139. Умеренный танец

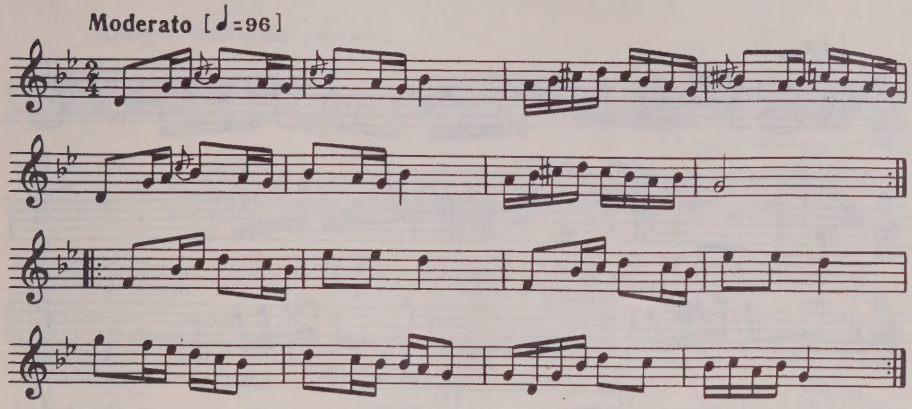




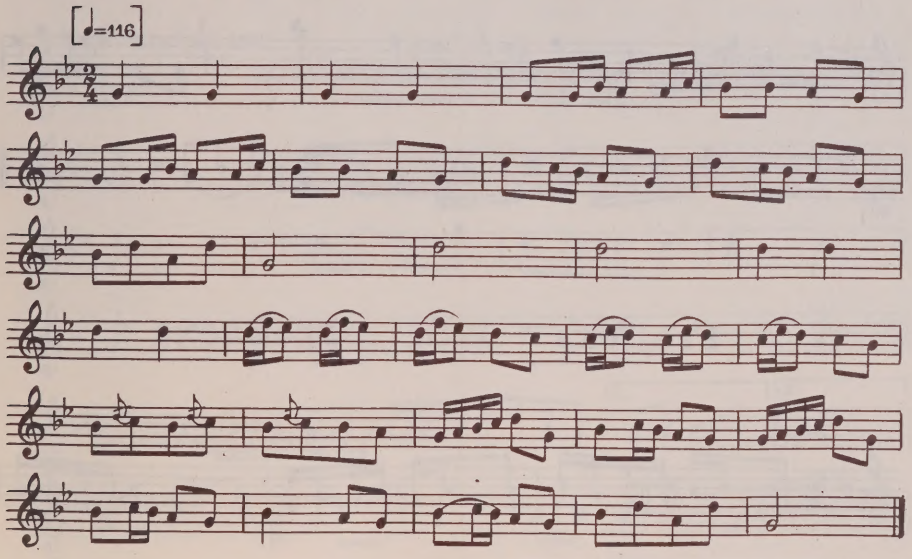
Frejlexs 140. Фрейлехс



Frejlexs 141. Фрейлехс

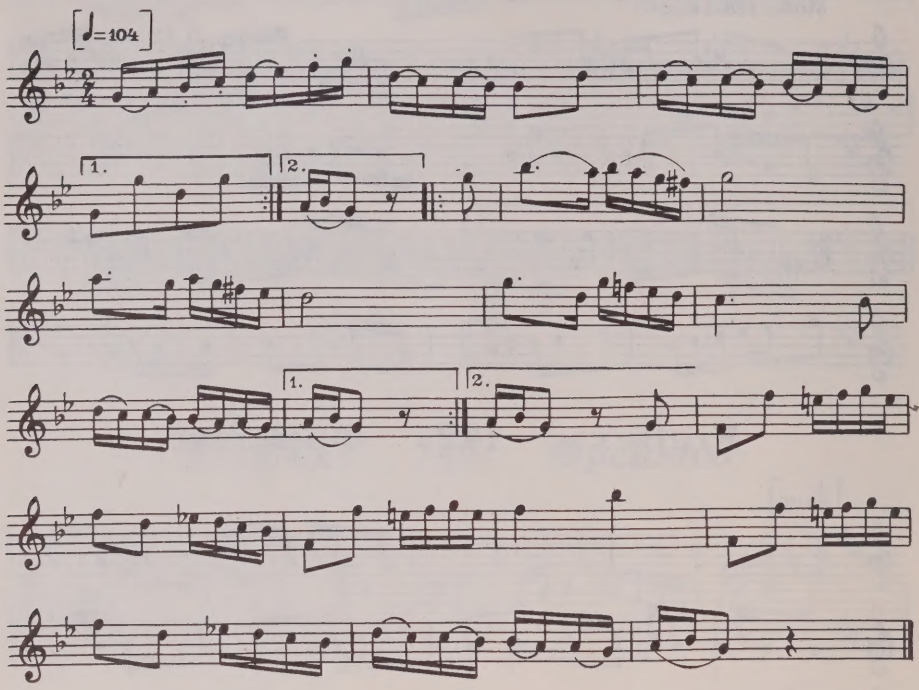


Frejlexs 142. Фрейлехс

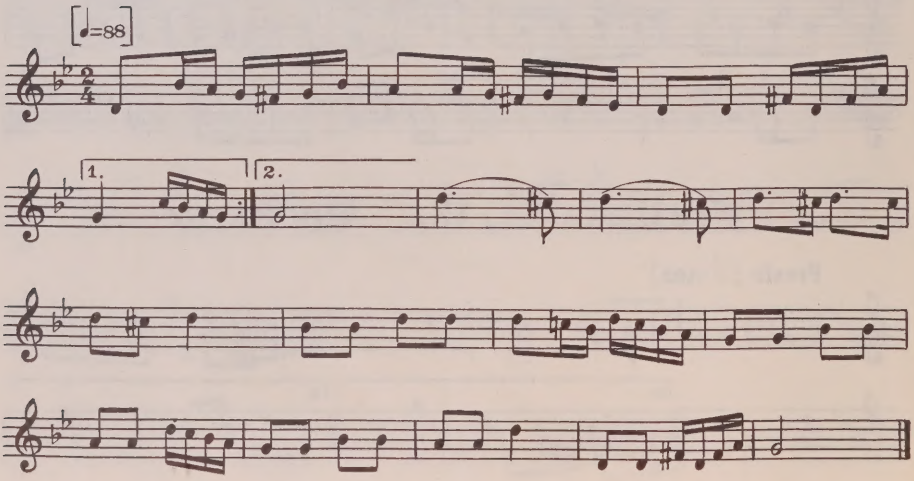


Frejlexs 143. Фрейлехс

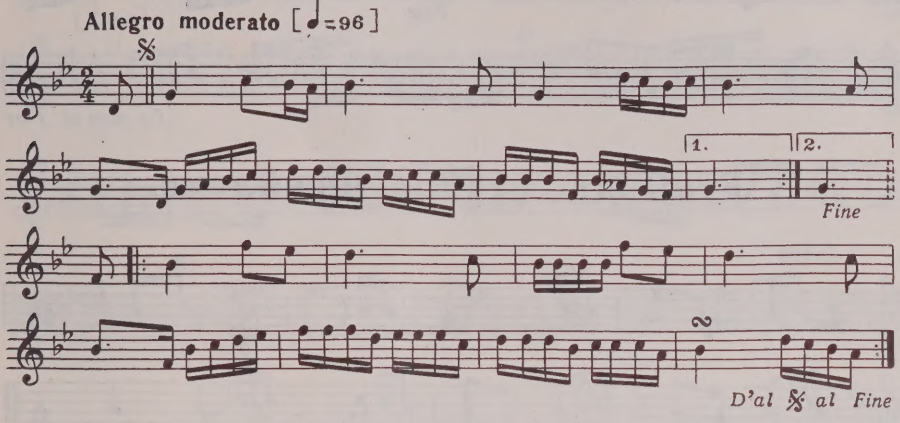
Frejlexs 144. Фрейлехс



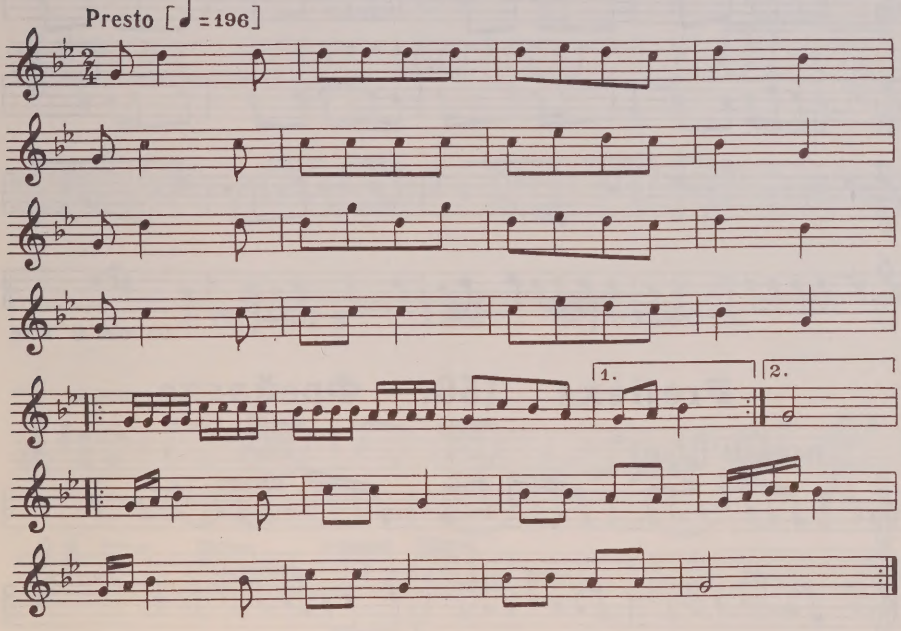
Frejlexs 145. Фрейлехс



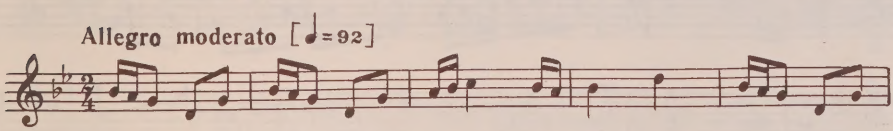
Frejlexs 146. Фрейлехс

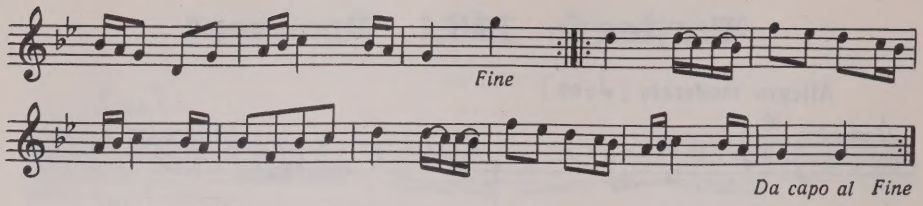


Frejlexs 147. Фрейлехс

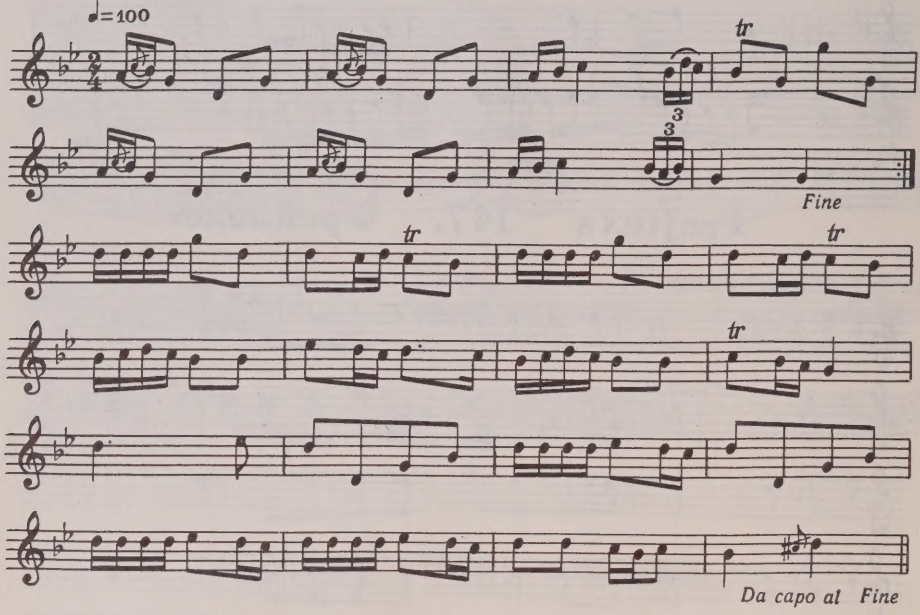


Frejlexs 148. Фрейлехс

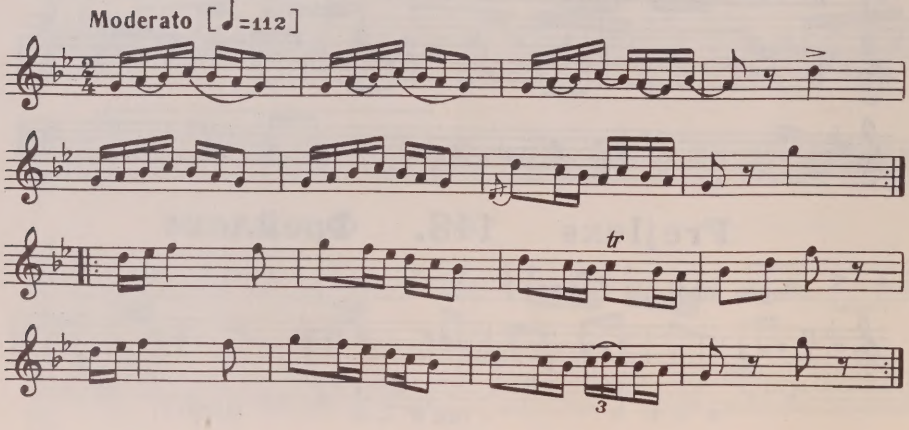




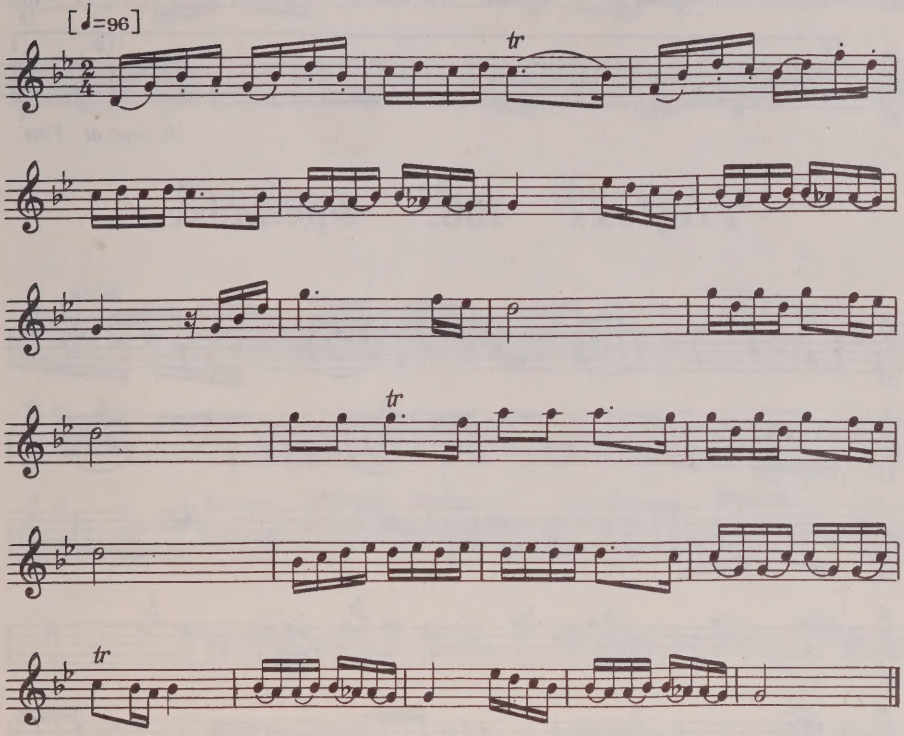
Frejlexs 149. Фрейлехс



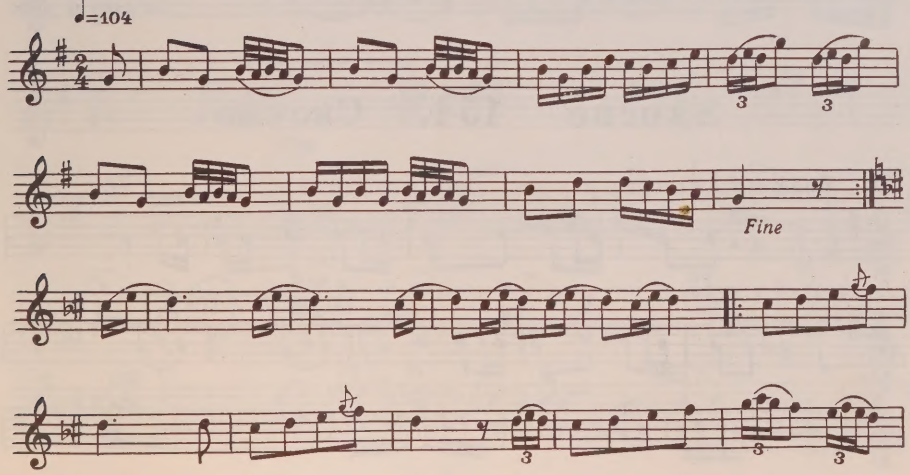
Frejlexs 150. Фрейлехс

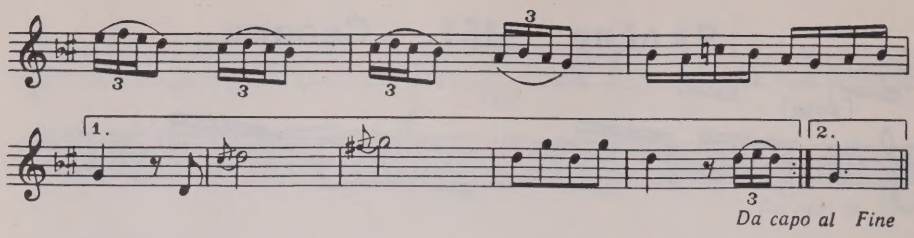


Skočne 151. Скочна

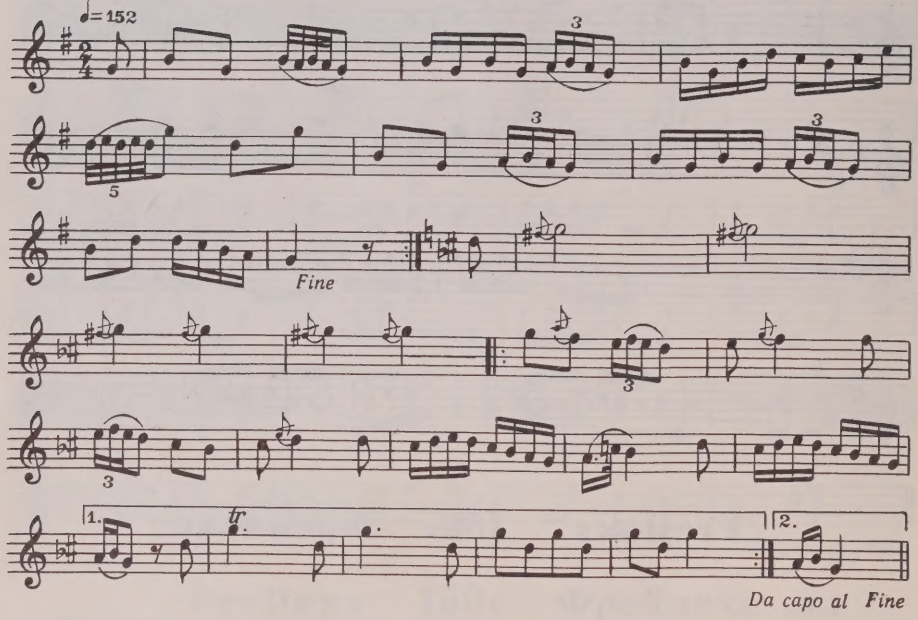


Frejlexs 152. Фрейлехс

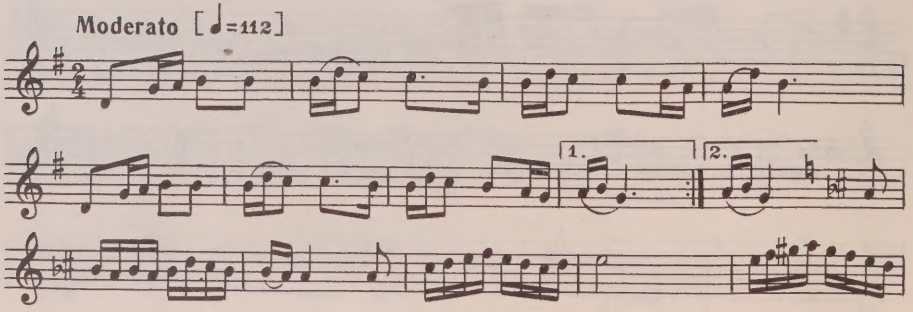


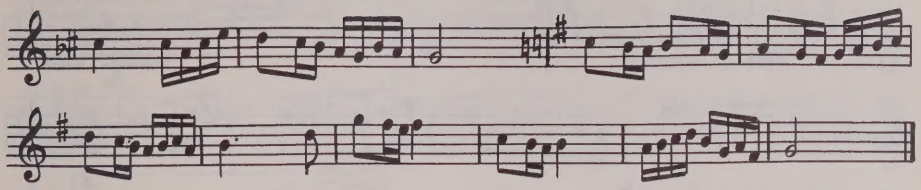


Frejlexs 153. Фрейлехс

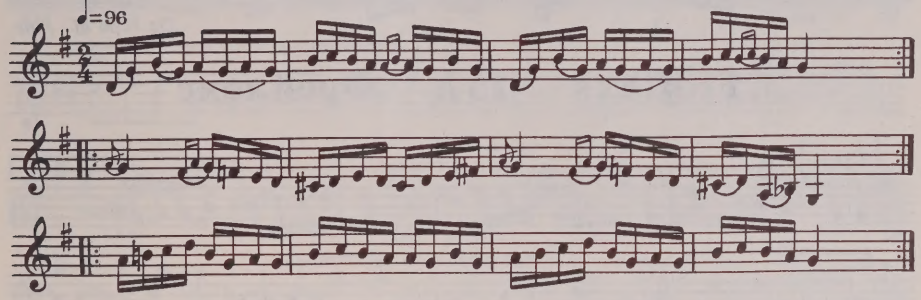


Skočne 154. Скочна

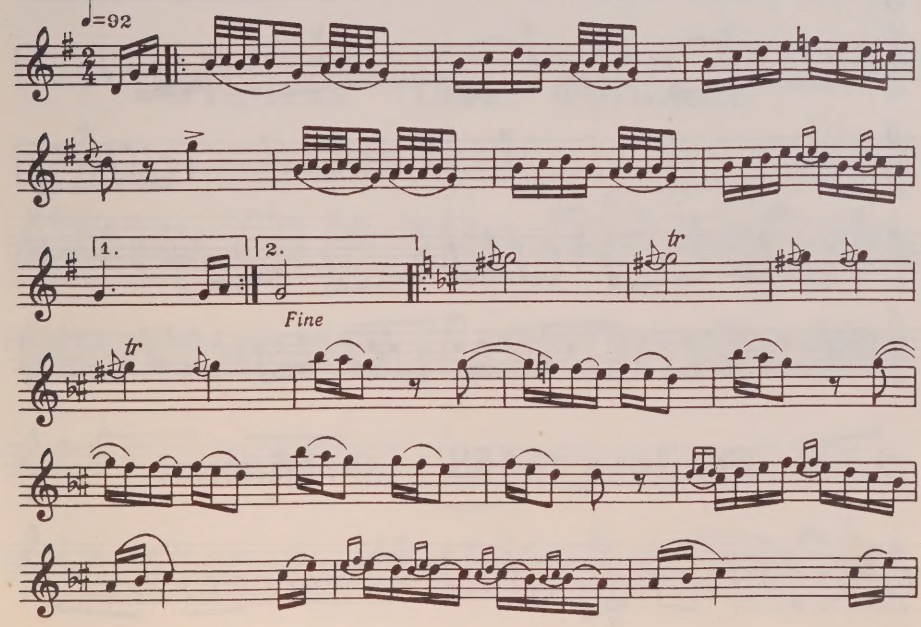


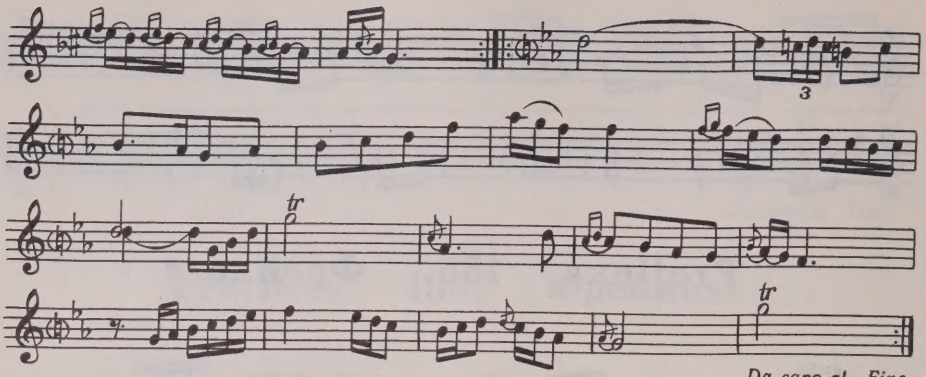


Frejlexs 155. Фрейлехс

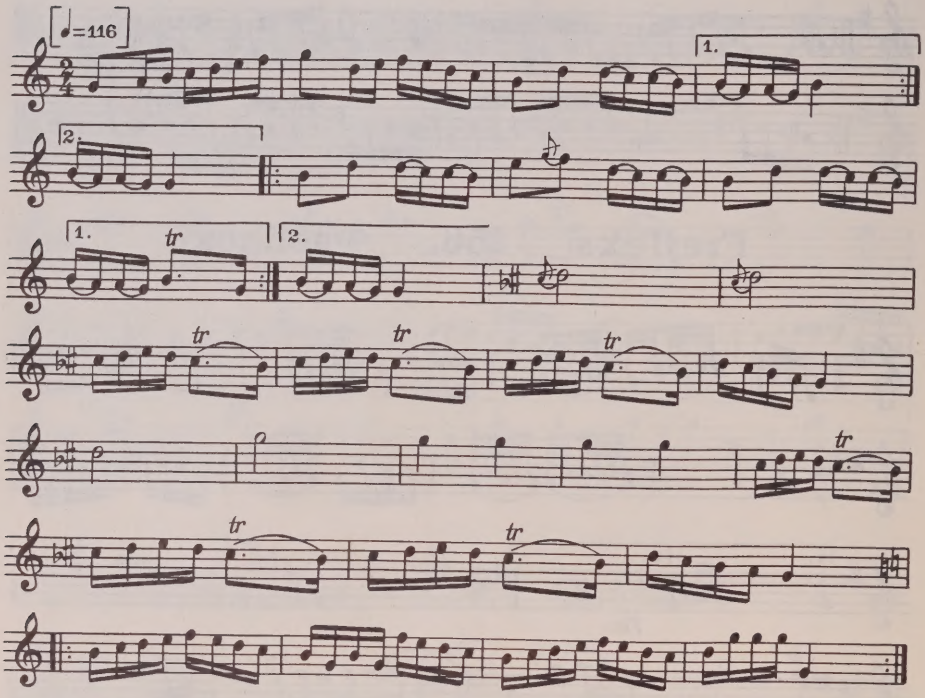


Frejlexs 156. Фрейлехс

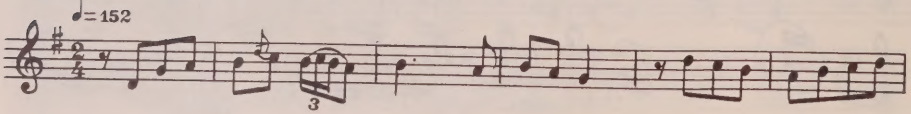


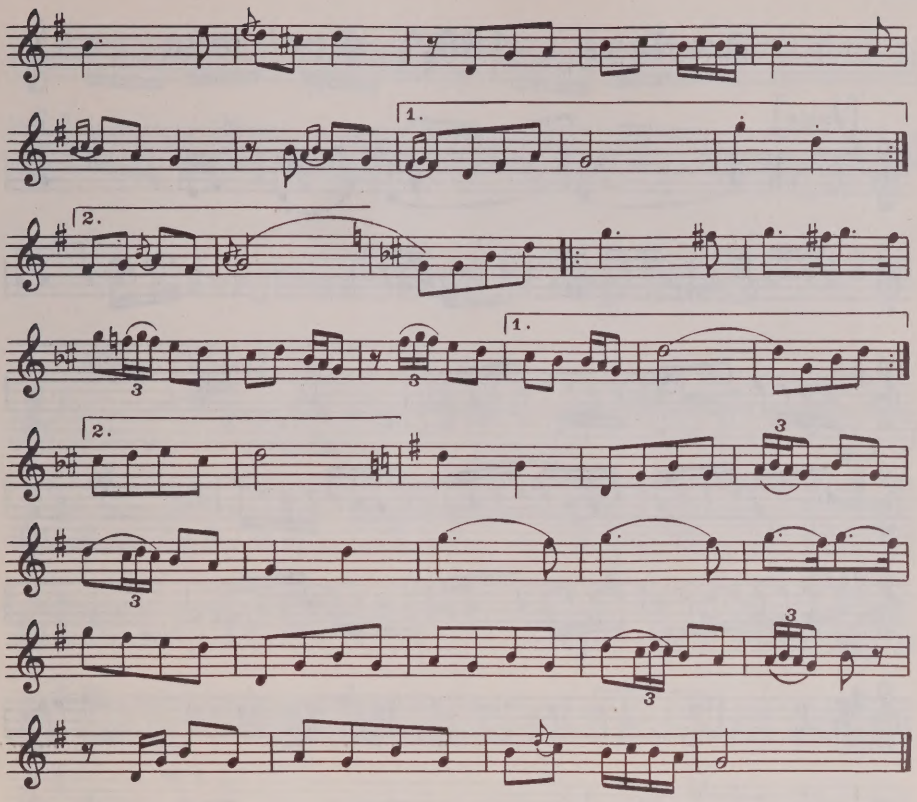


Frejlexs 157. Фрейлехс

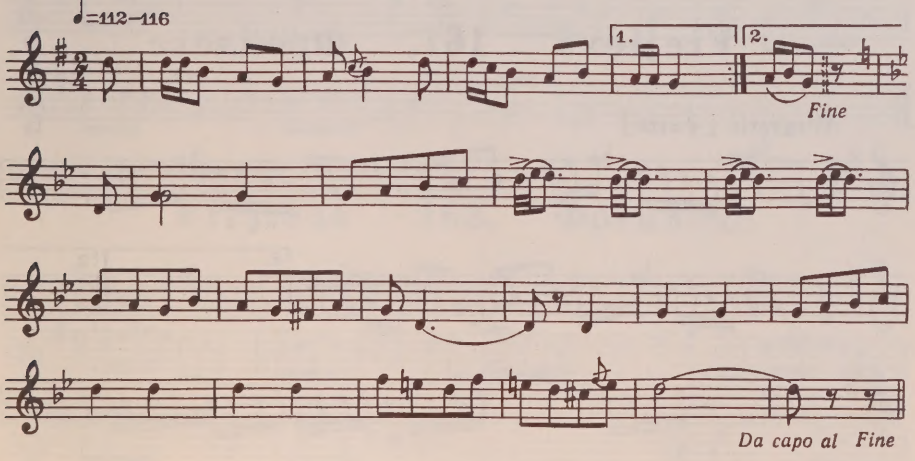


Frejlexs 158. Фрейлехс

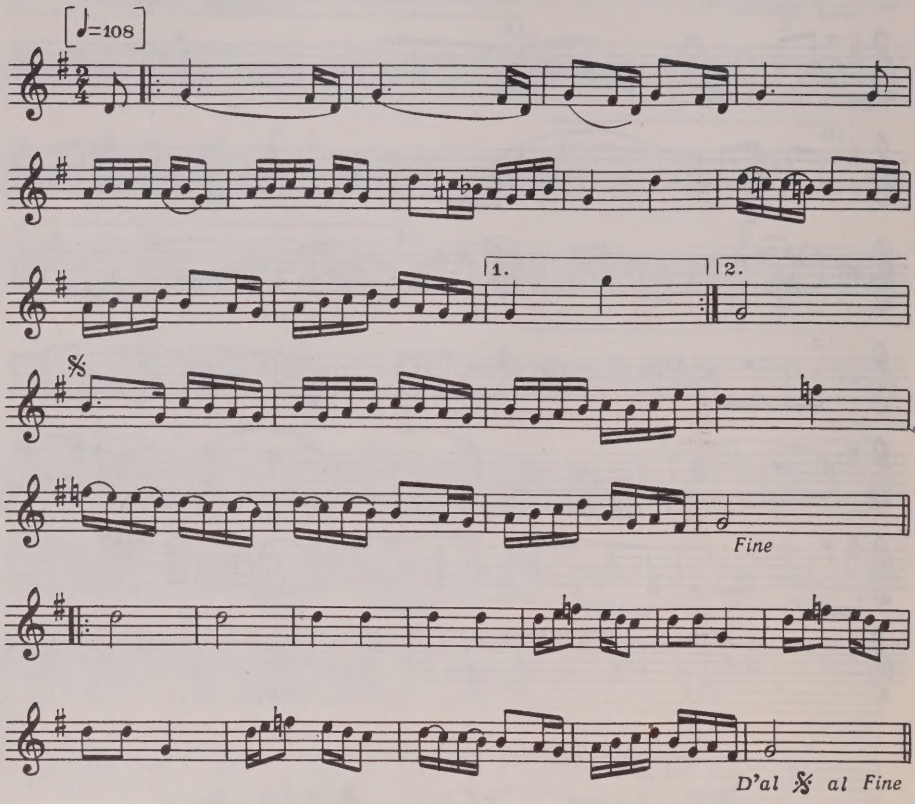




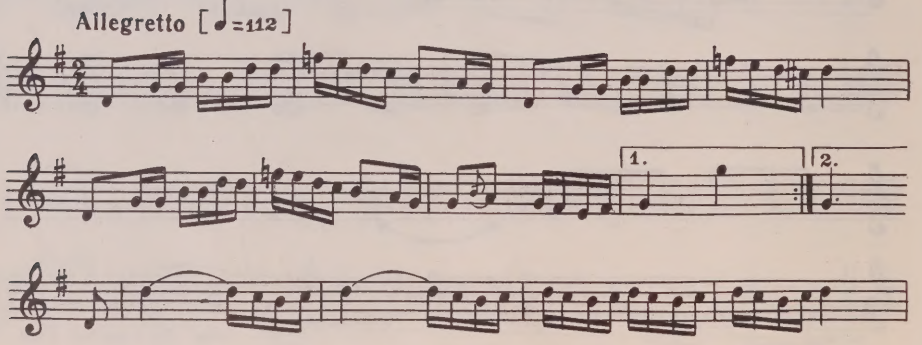
Frejlexs 159. Фрейлехс

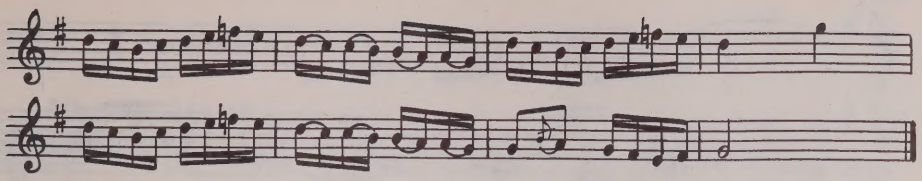


Frejlexs 160. Фрейлехс

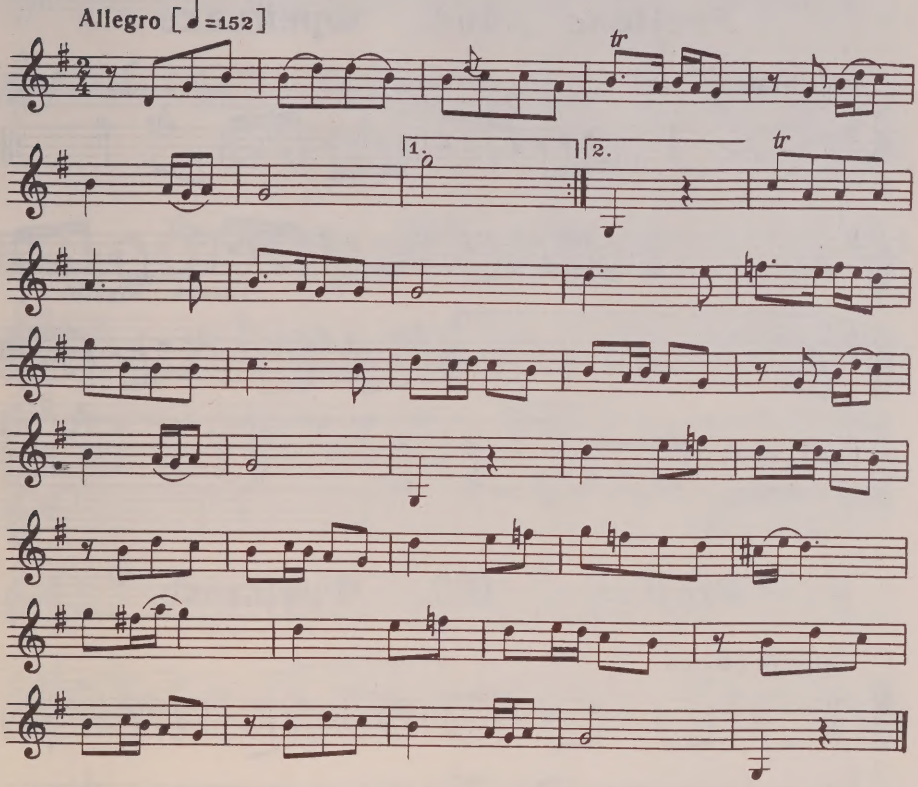


Frejlexs 161. Фрейлехс

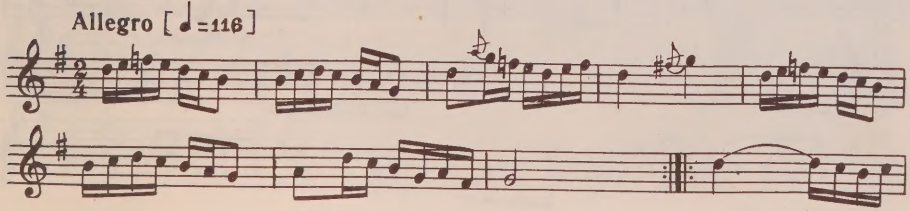


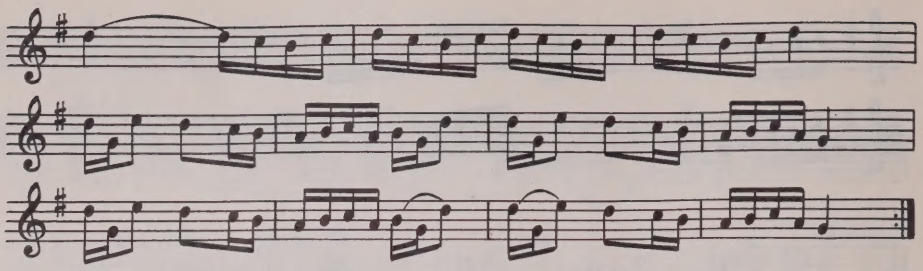


Frejlexs 162. Фрейлехс

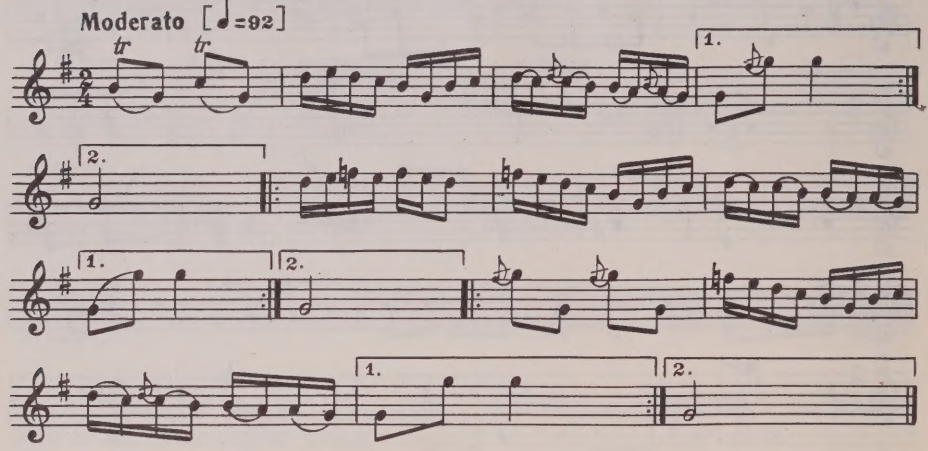


Frejlexs 163. Фрейлехс

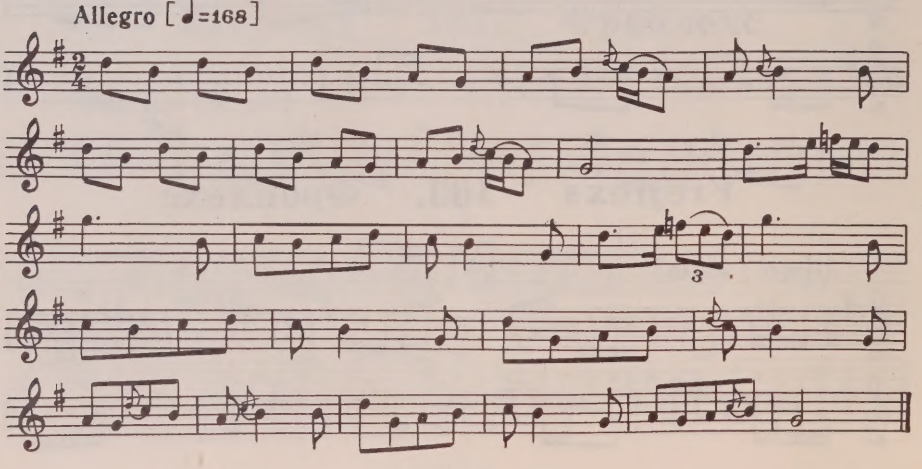




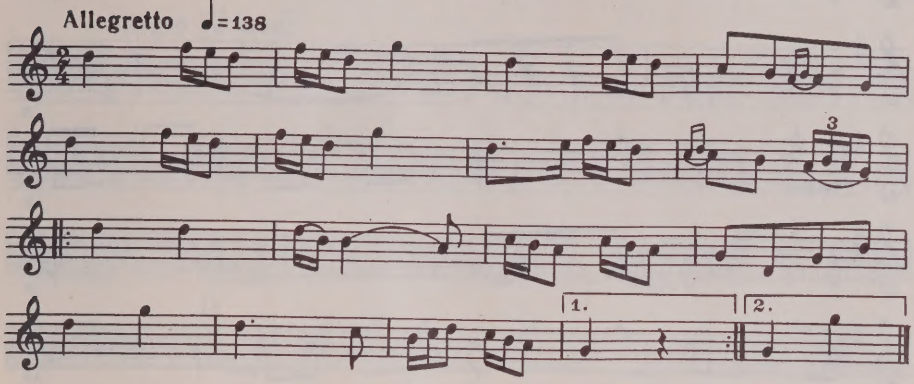
Frejlexs 164. Фрейлехс



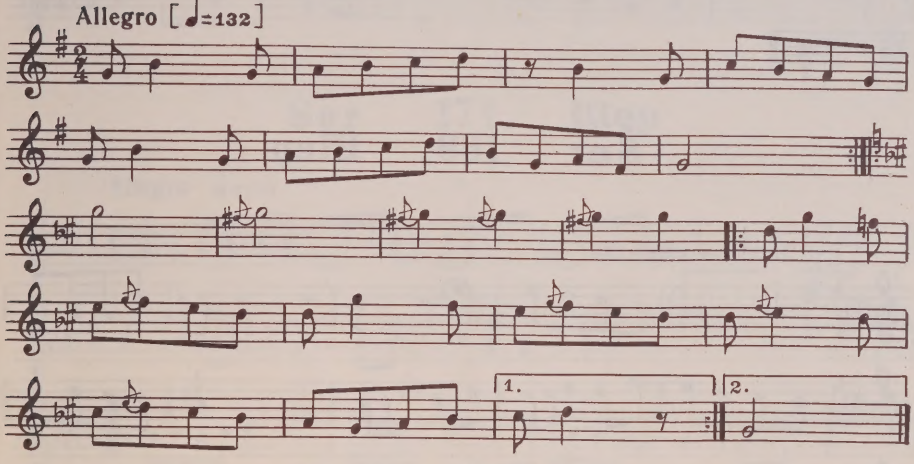
Frejlexs 165. Фрейлехс



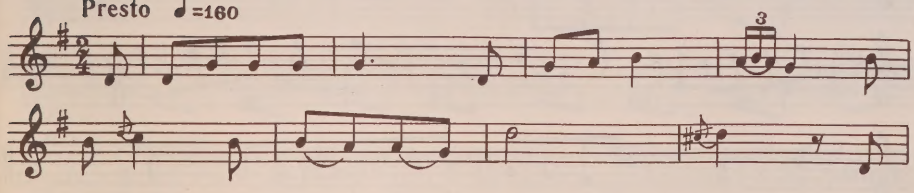
Frejlexs 166. Фрейлехс

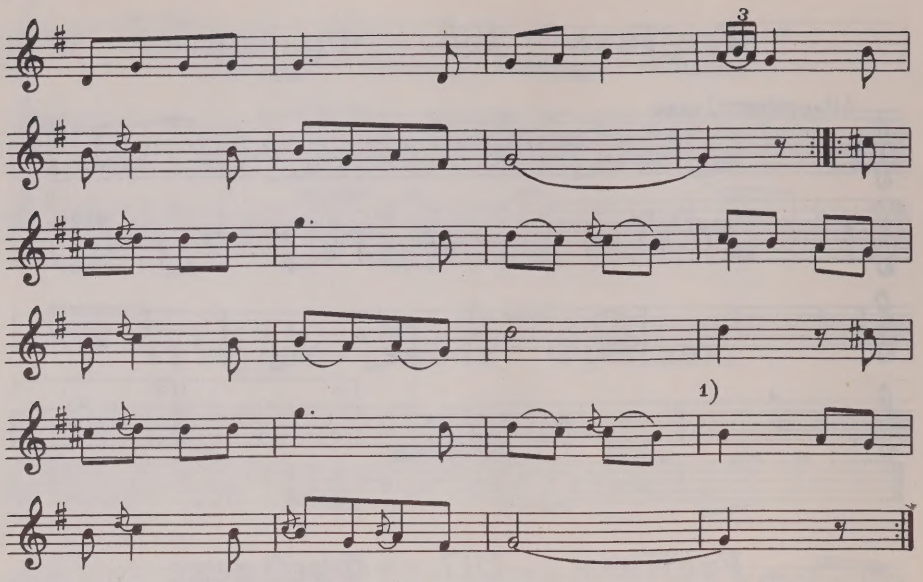


Frejlexs 167. Фрейлехс

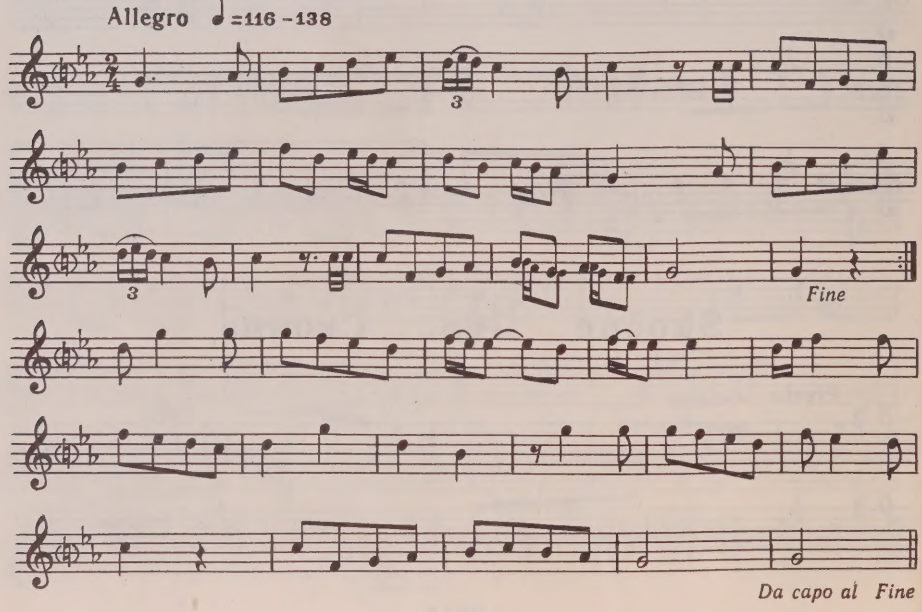


Skočne 168. Скочна

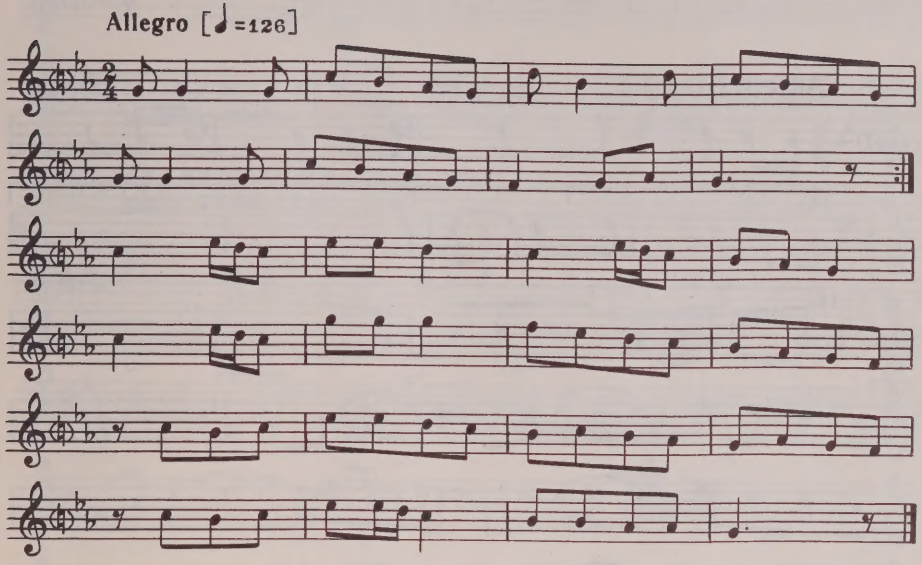




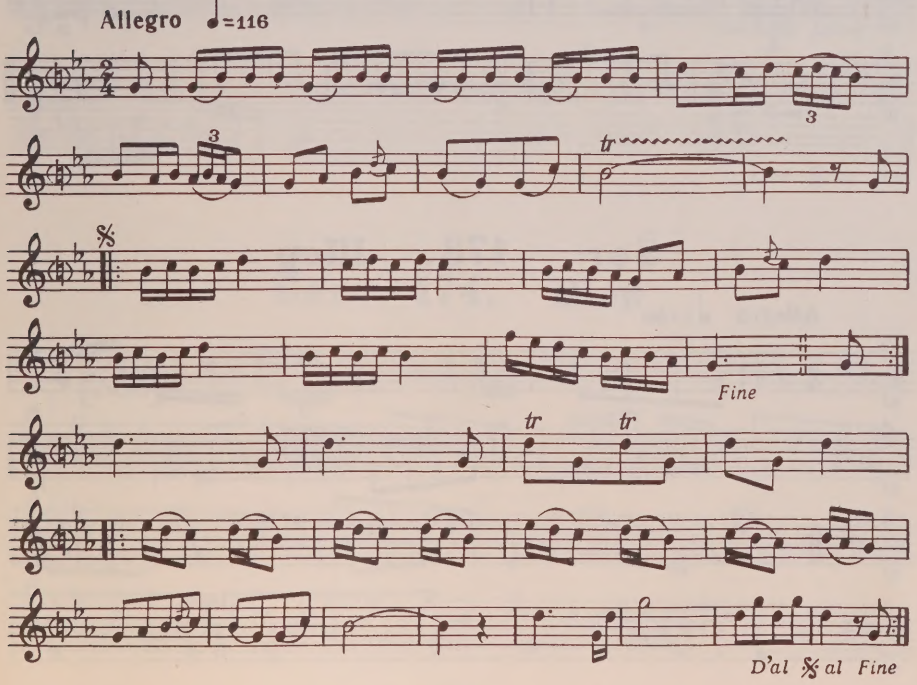
Šer 169. Шер



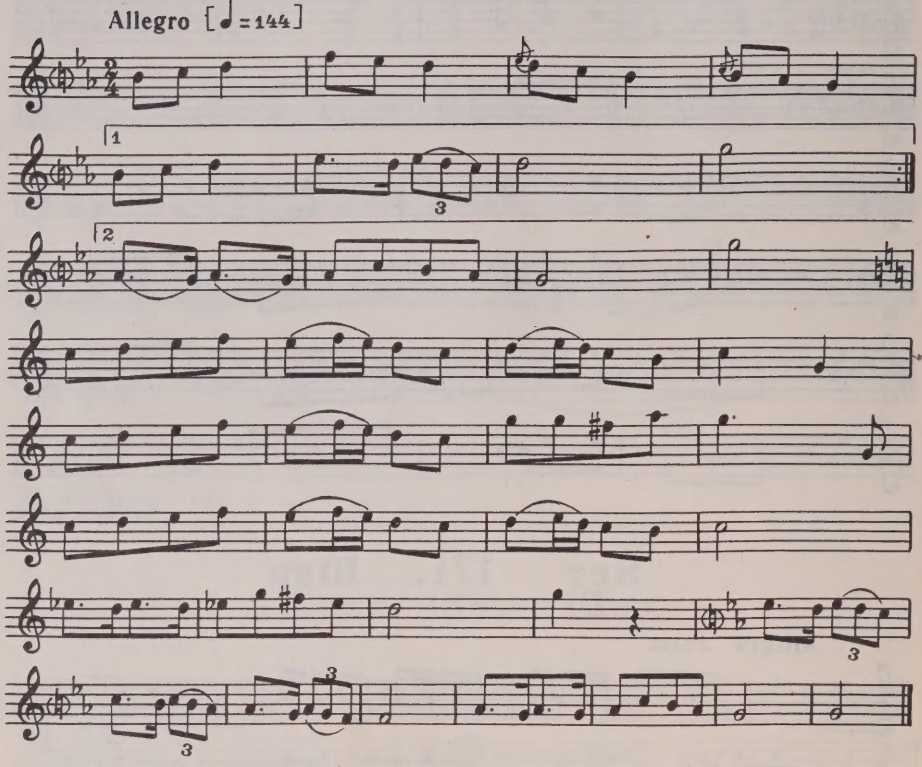
Šer 170. Шер



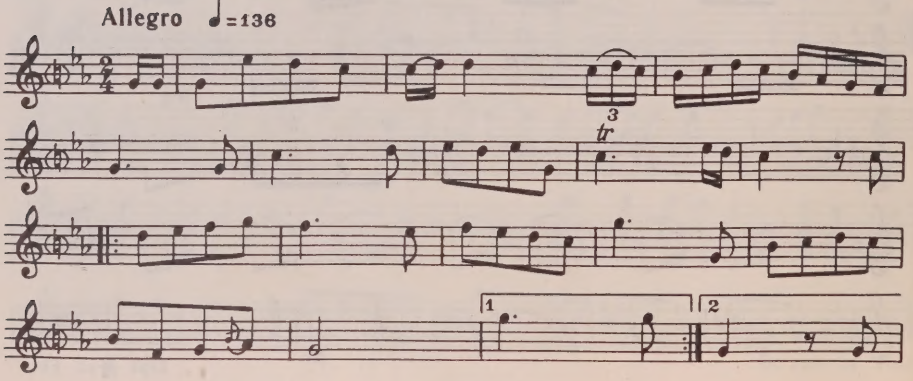
Šer 171. Шер

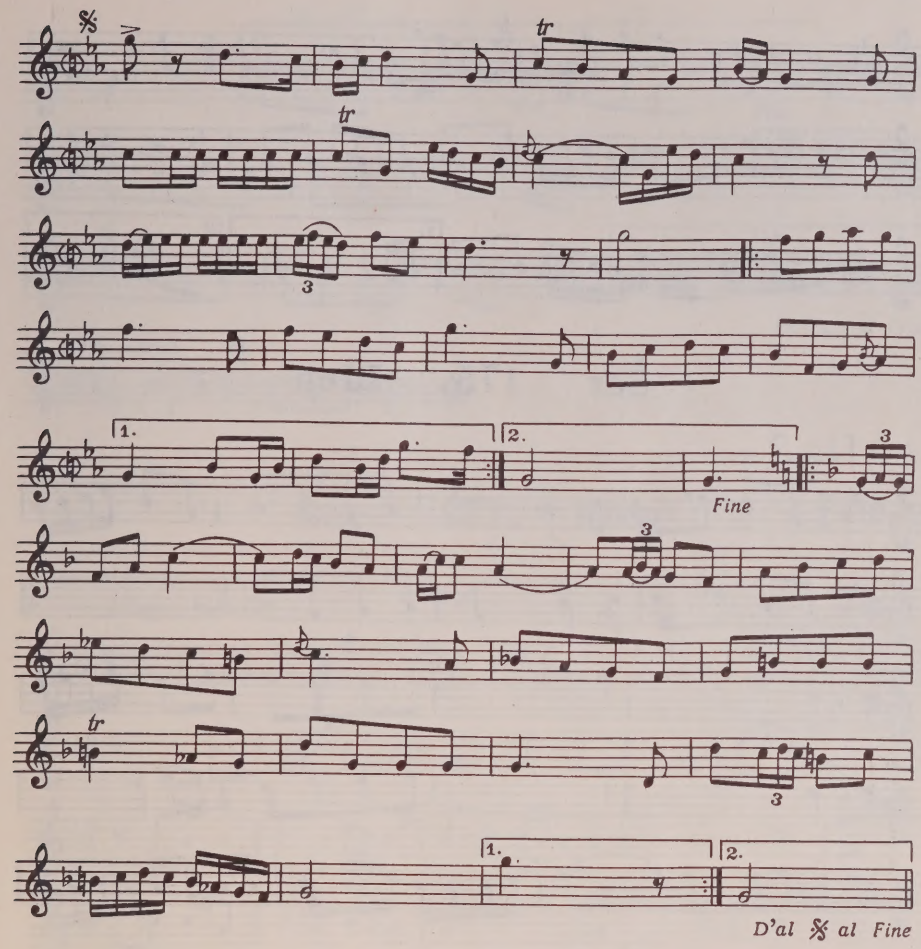


Šer 172. Шер

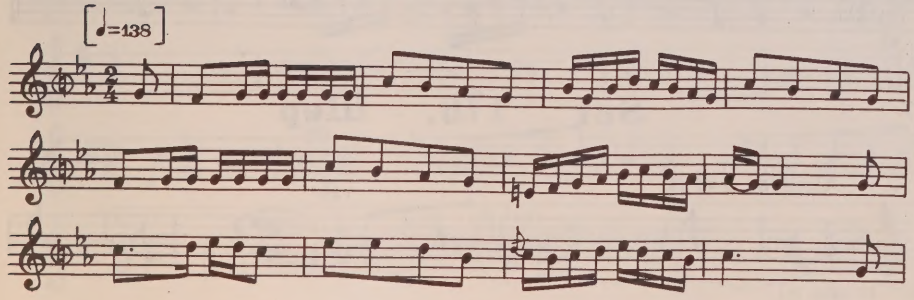


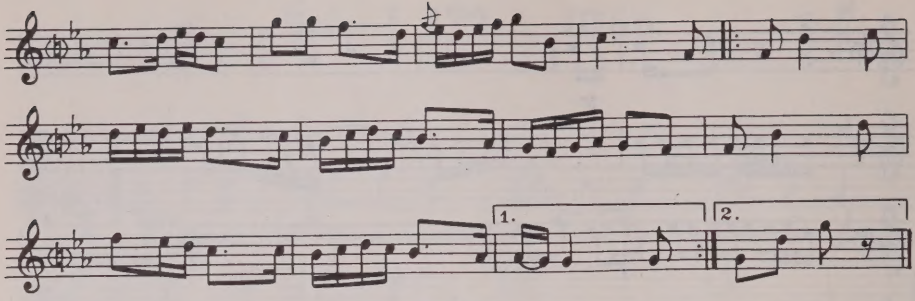
Šer 173. Шер



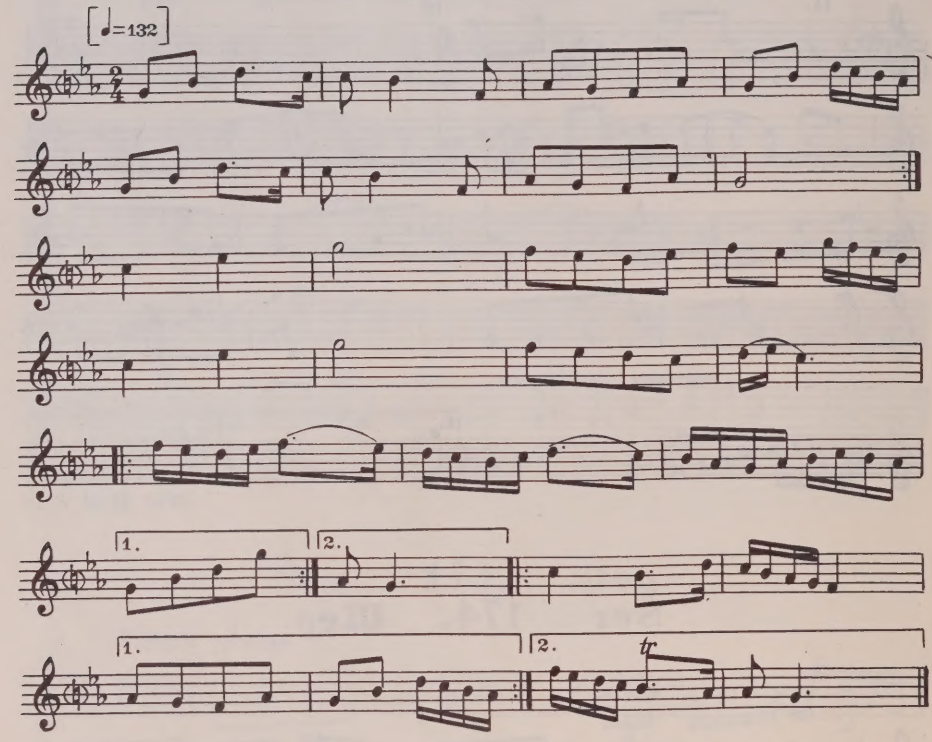


Šer 174. Шер

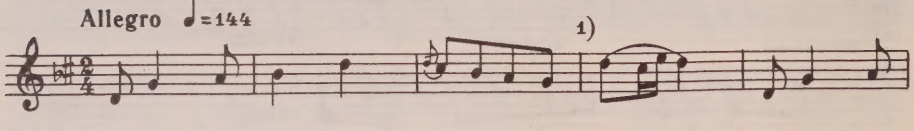


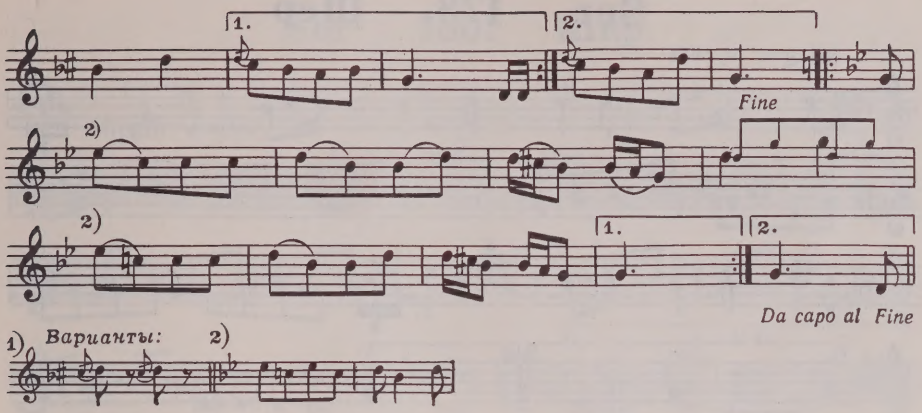


Šer 175. Шер

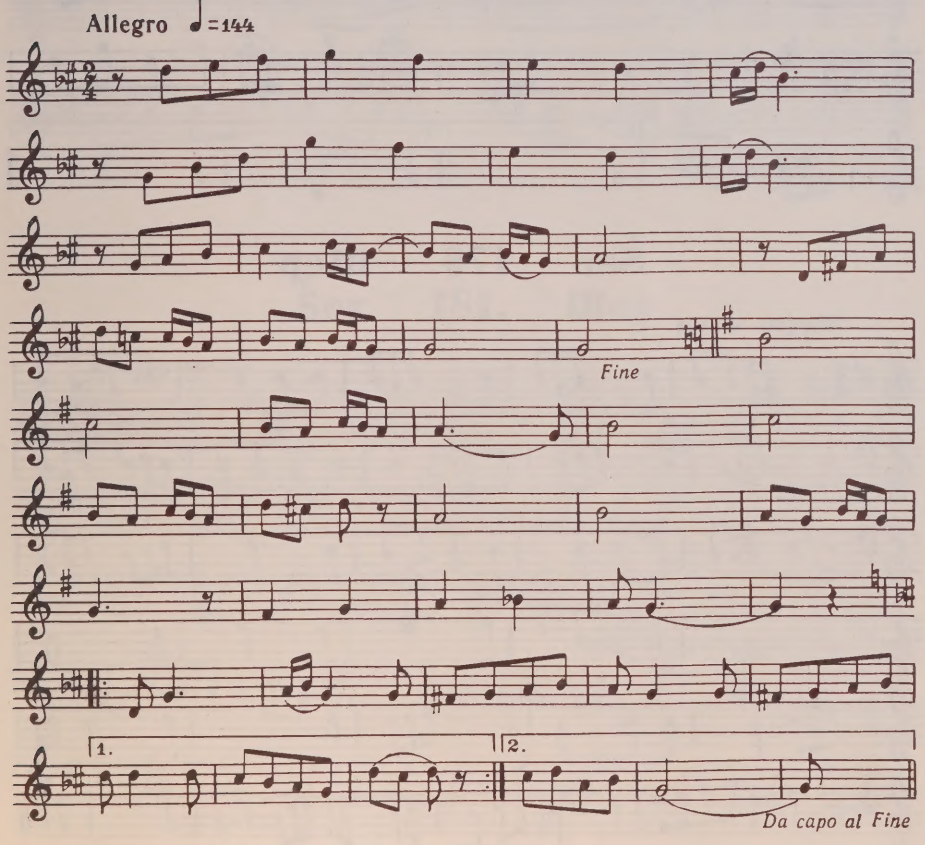


Šer 176. Шер

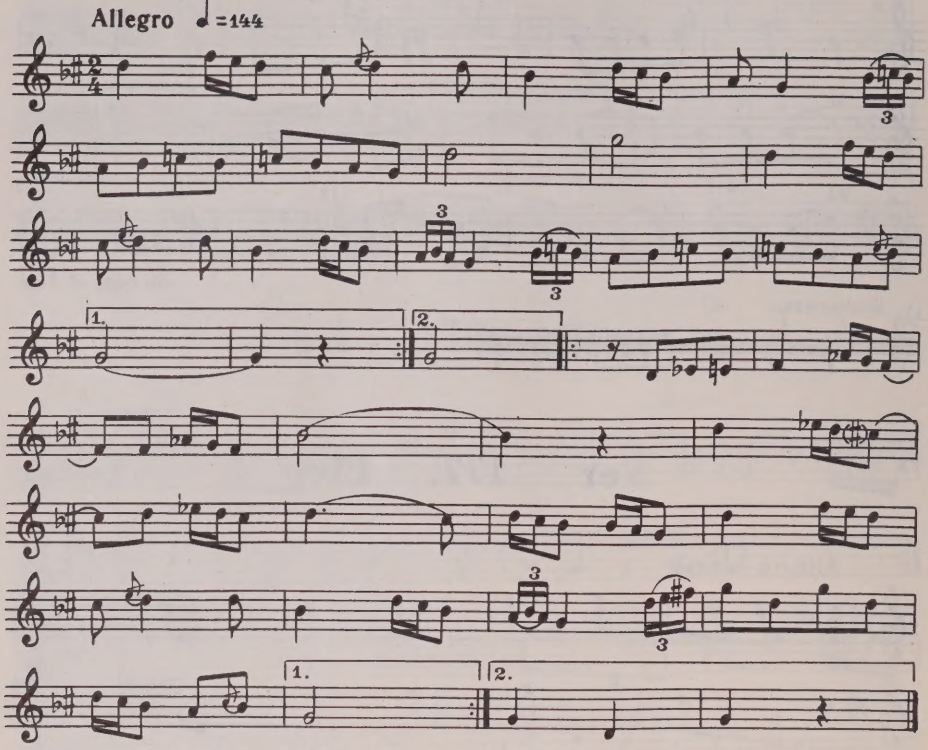



1.
2.
Fine
2)
2)
1.
2.
Da capo al Fine
1)
Варианты:
2)

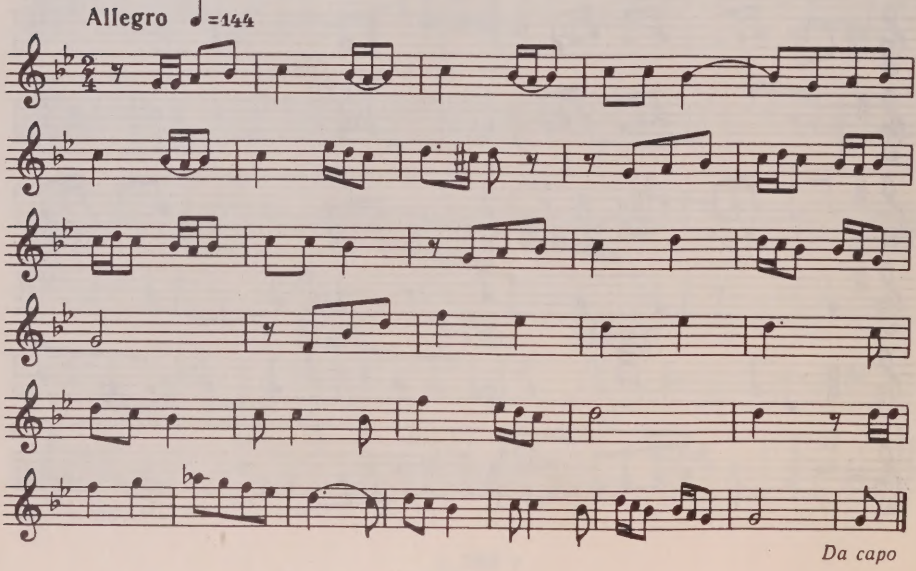
Šer 177. Шер


Allegro ♩=144
Fine
1.
2.
Da capo al Fine

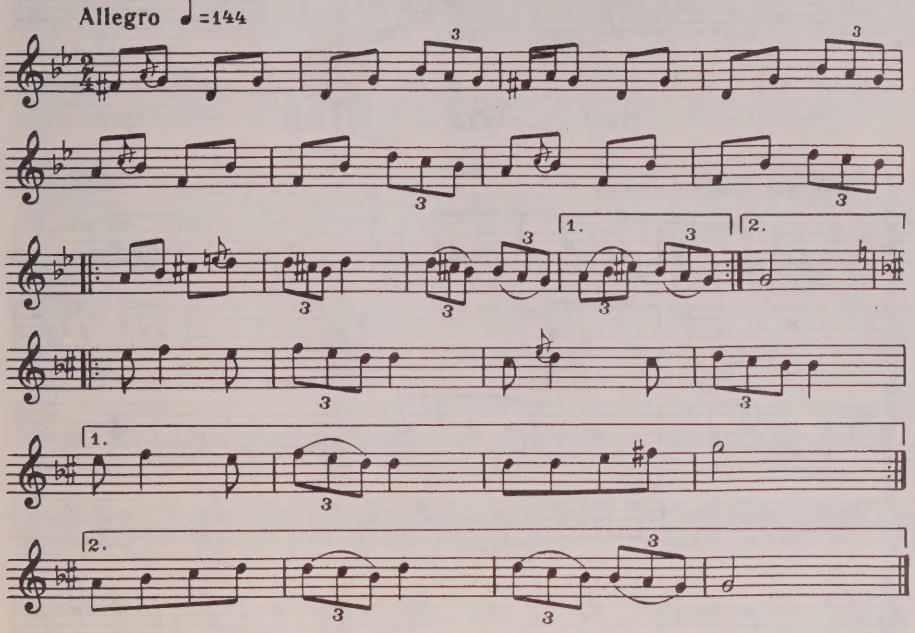
Šer 178. Шер



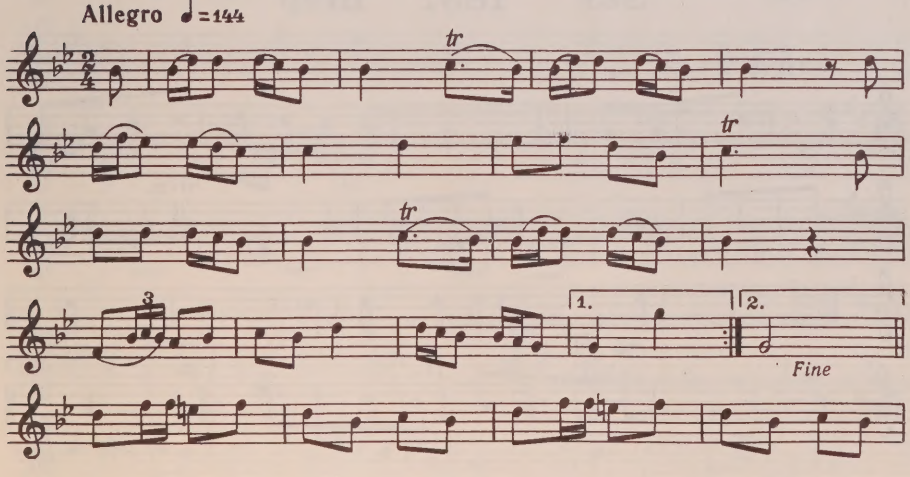
Šer 179. Шер

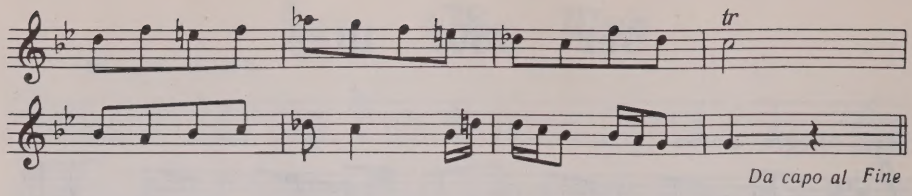


Šer 180. Шер

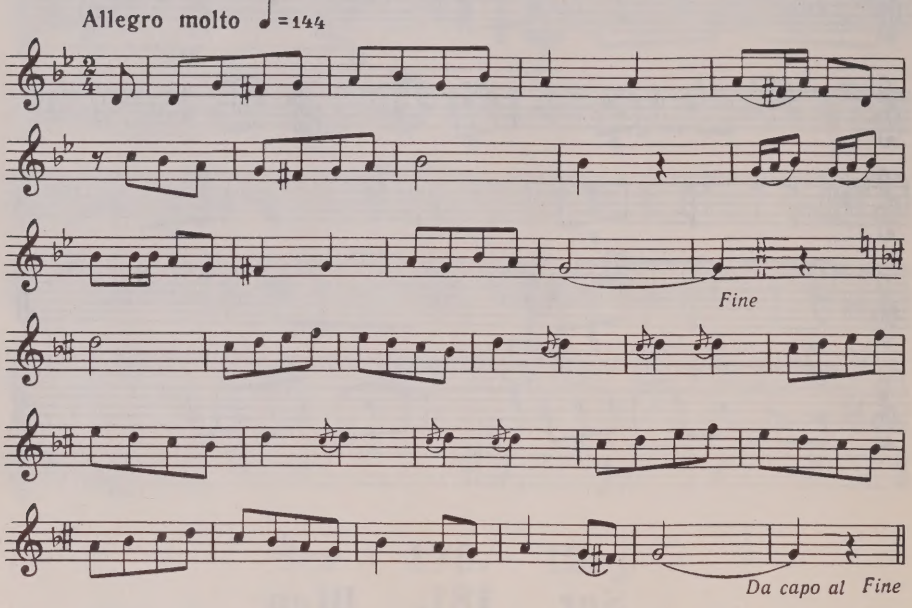


Šer 181. Шер

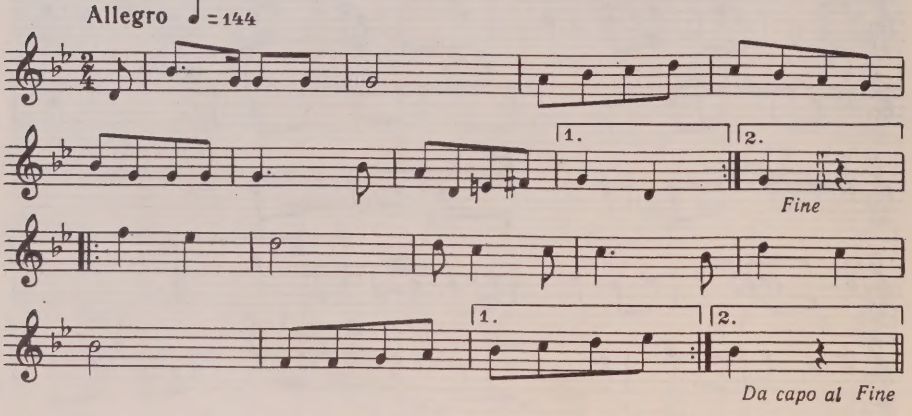




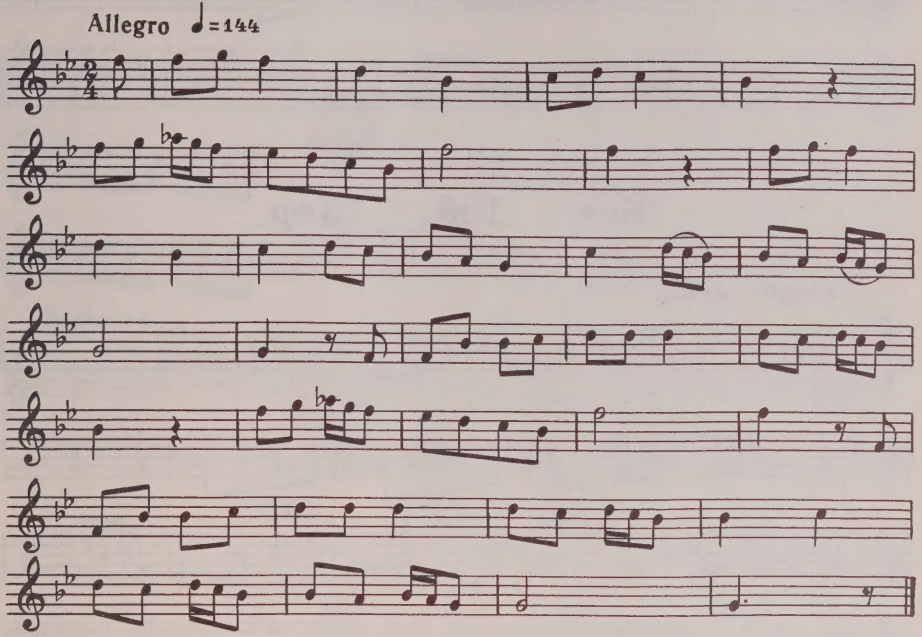
Šer 182. Шер



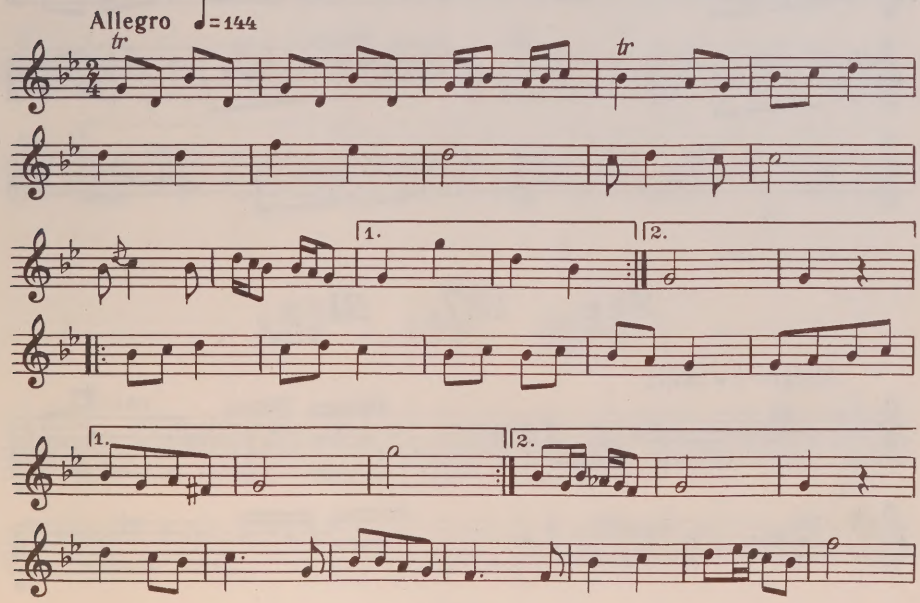
Šer 183. Шер

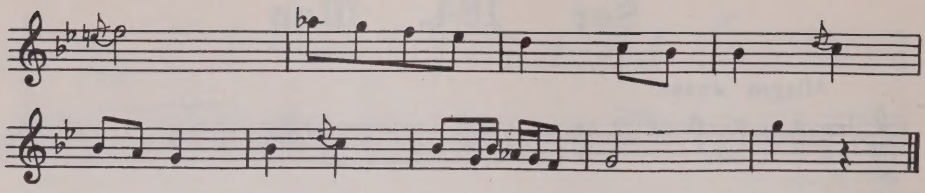


Šer 184. Шер

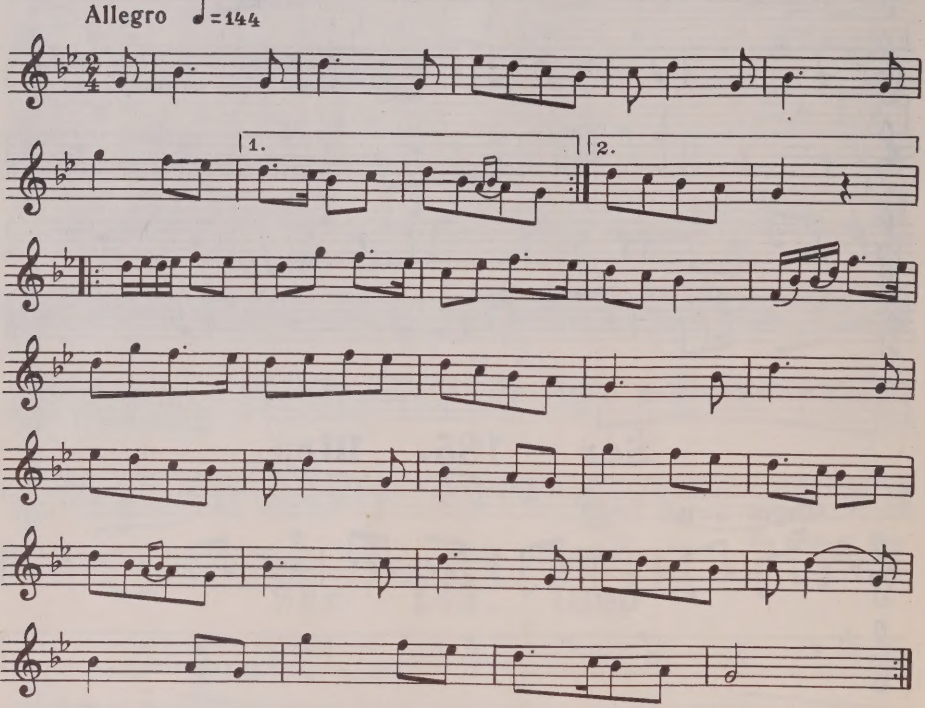


Šer 185. Шер

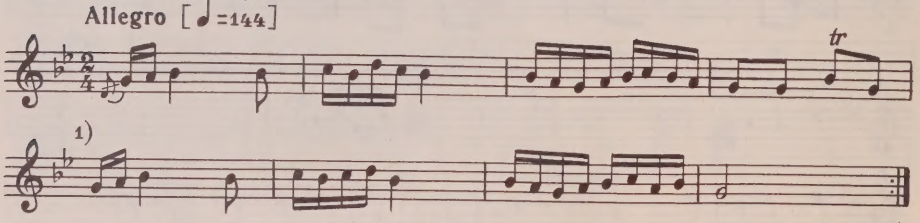


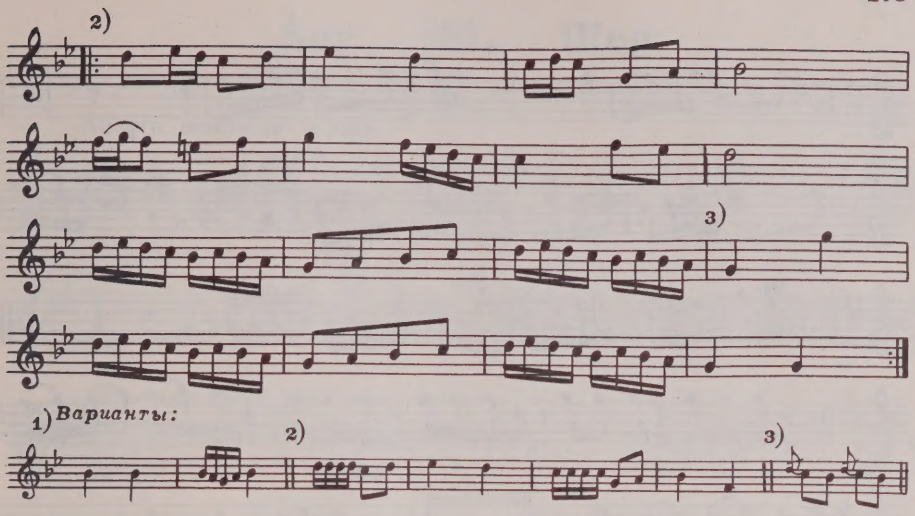


Šer 186. Шер

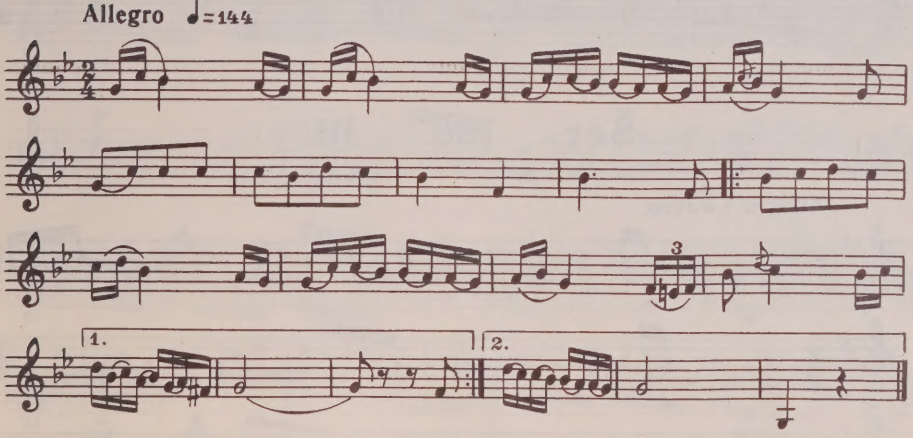


Šer 187. Шер

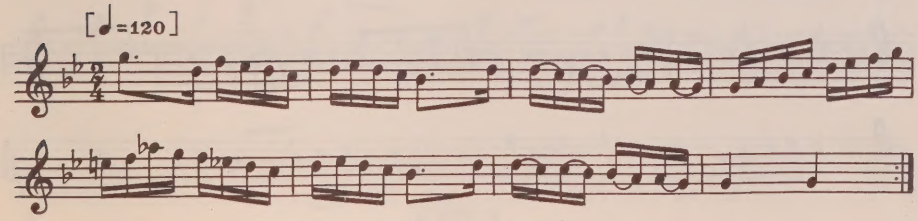


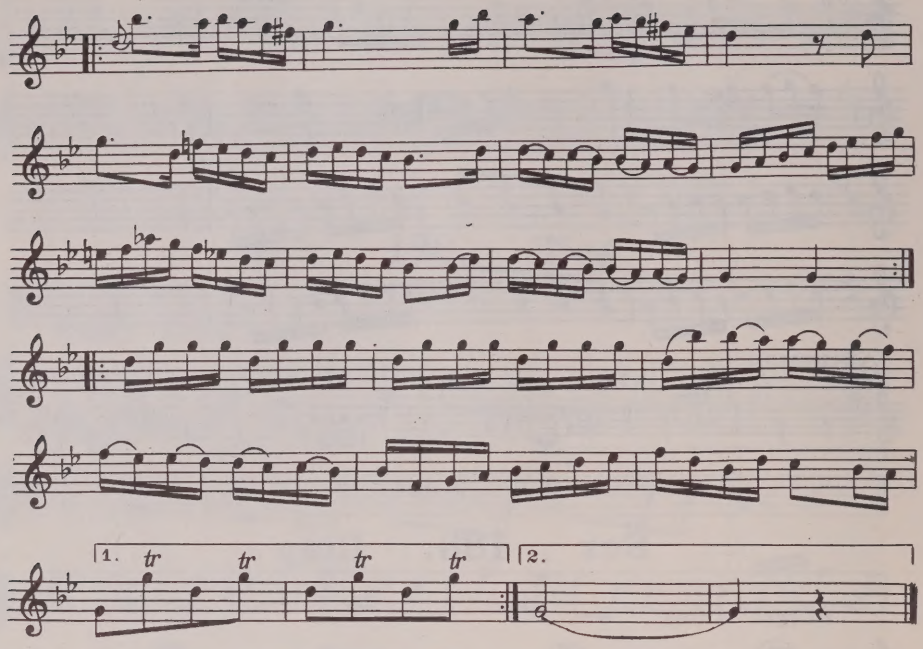


Šer 188. Шер

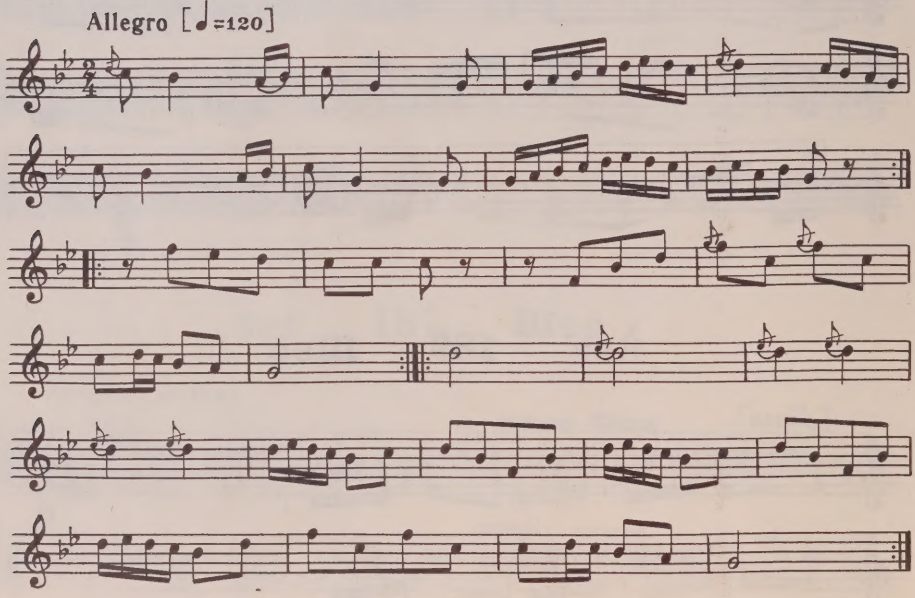


Šer 189. Шер

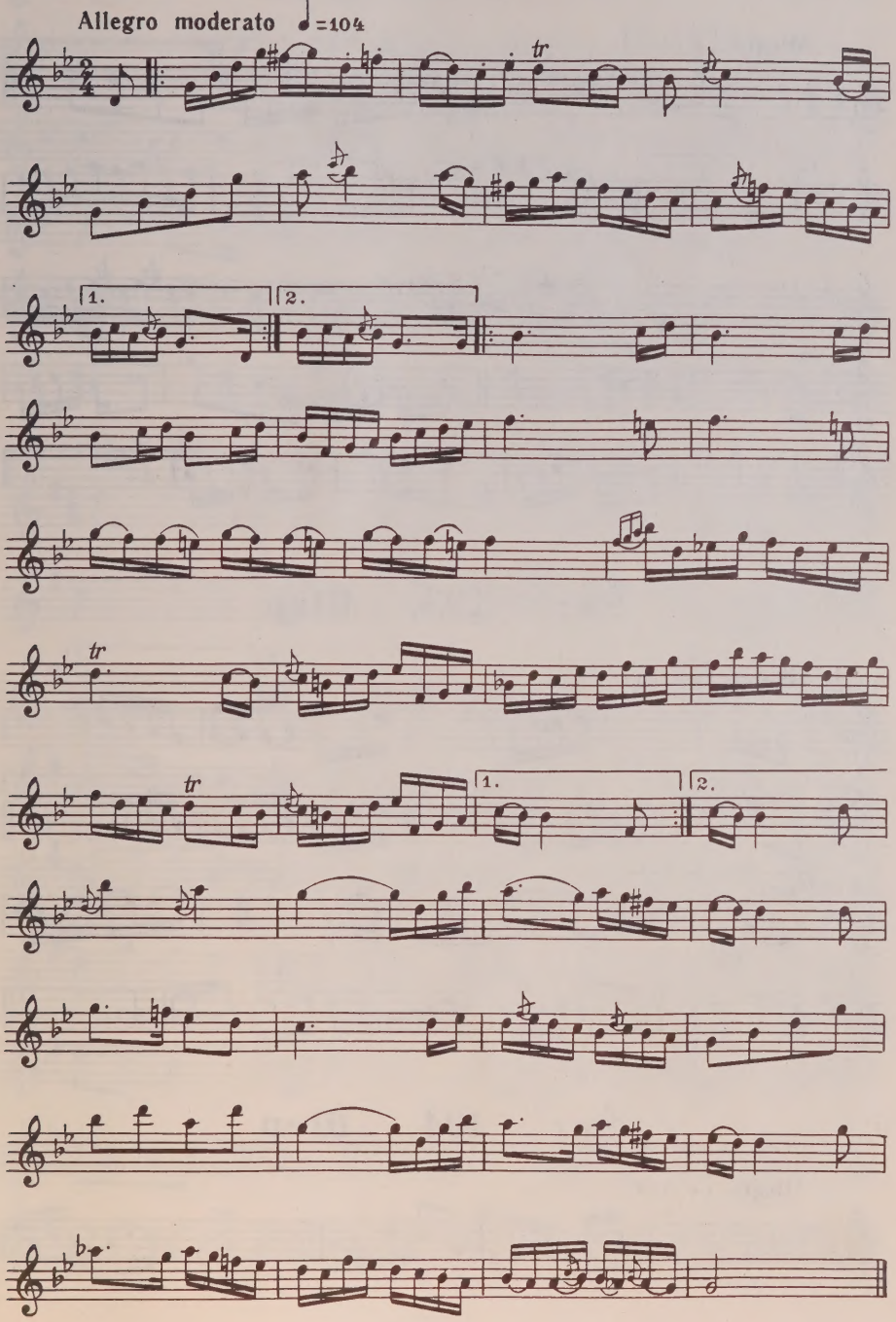




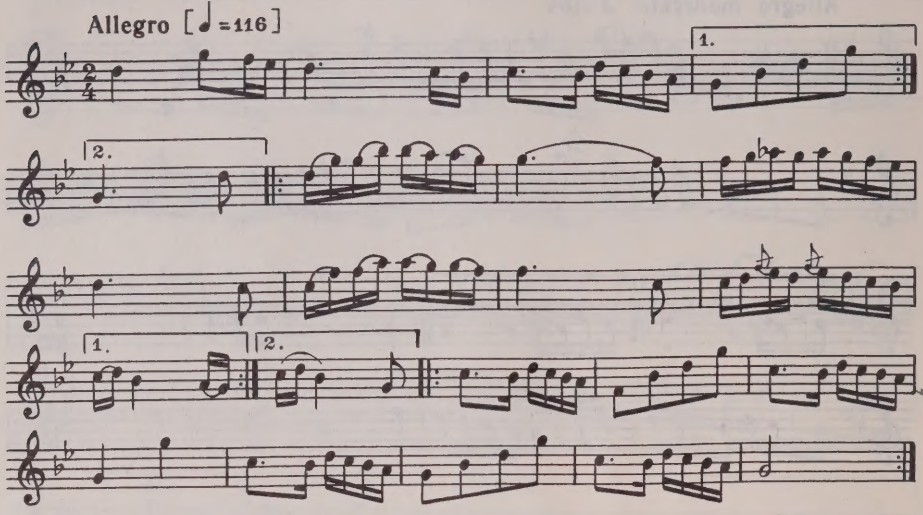
Šer 190. Шер



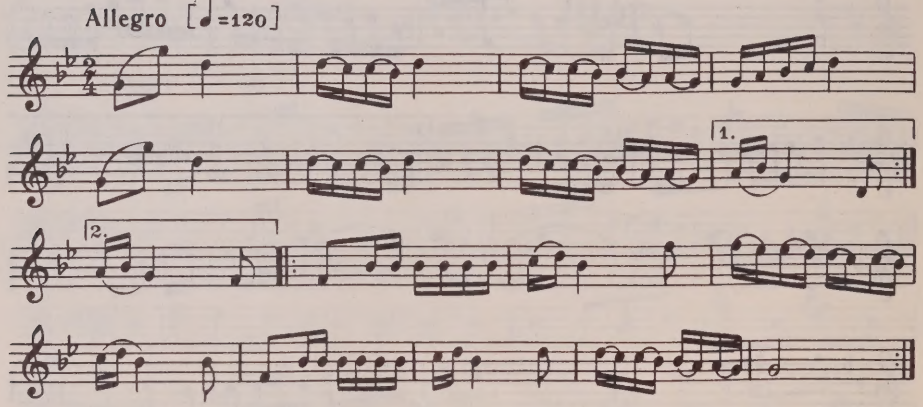
Šer 191. Шер



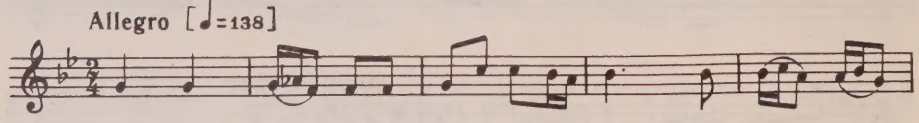
Šer 192. Шер

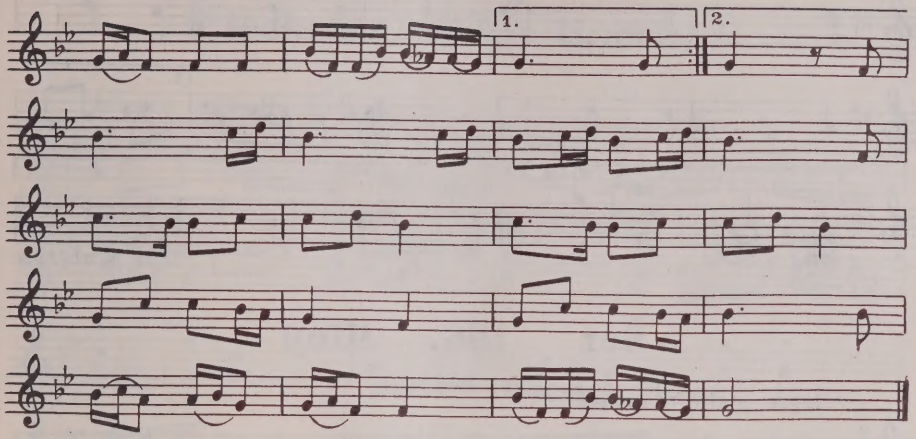


Šer 193. Шер

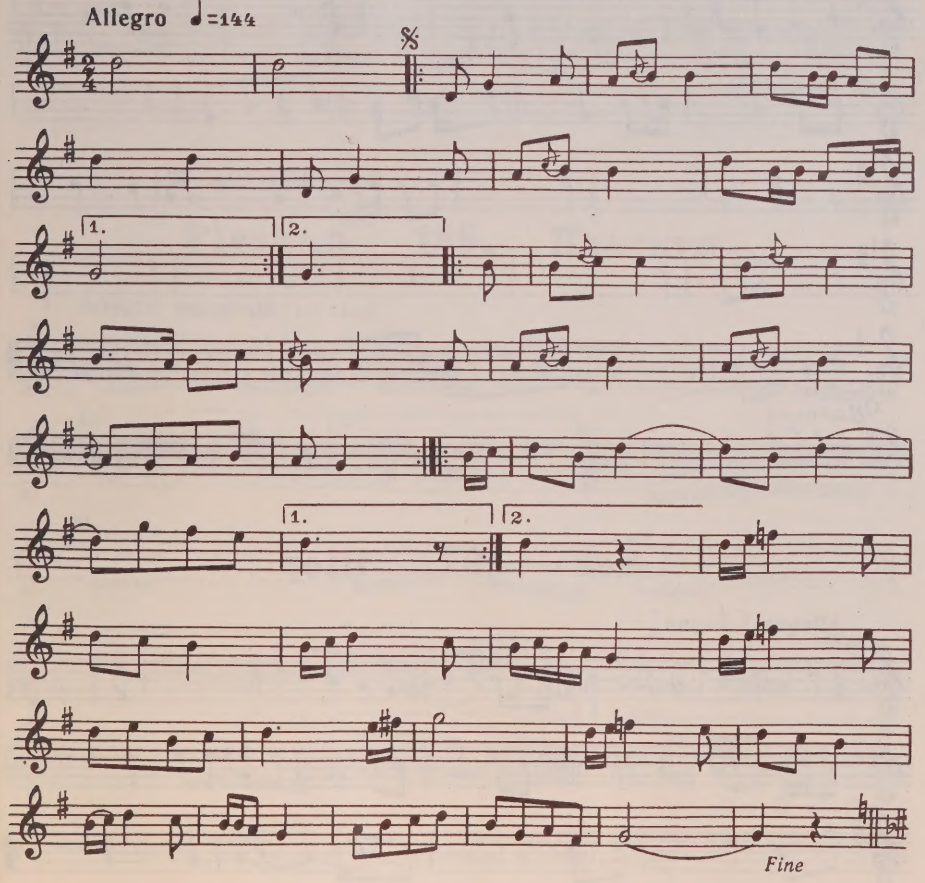


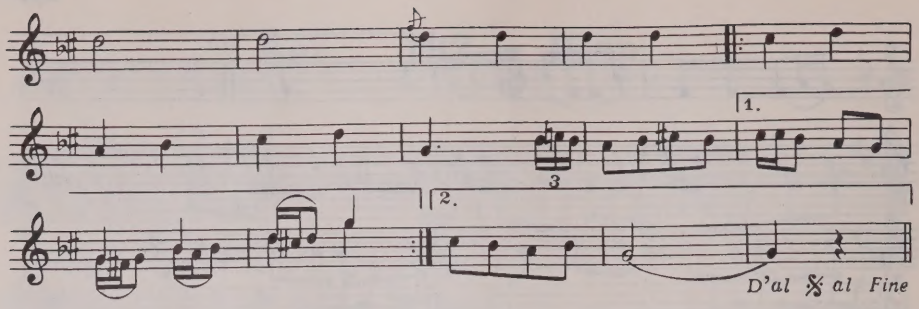
Šer 194. Шер



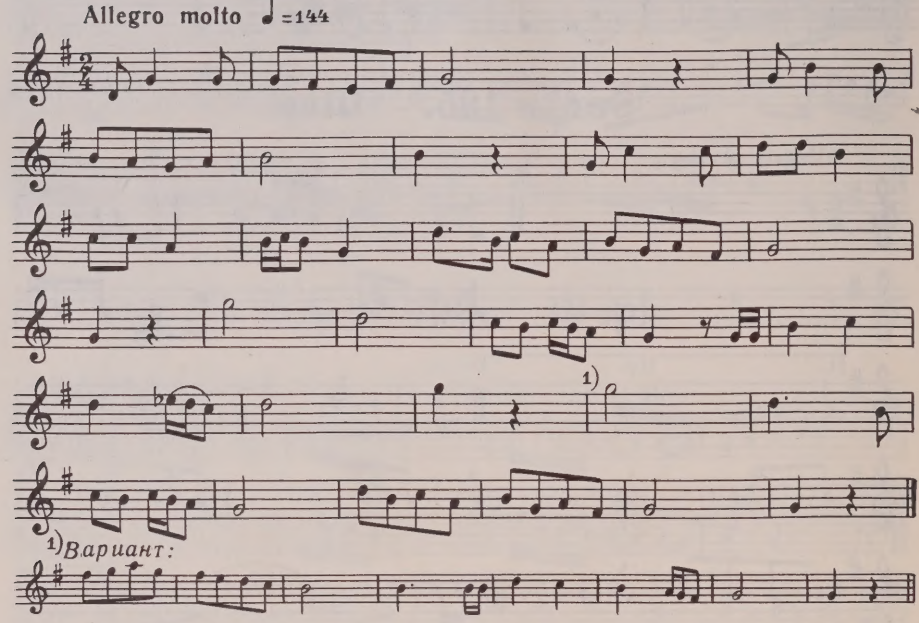


Šer 195. Шер

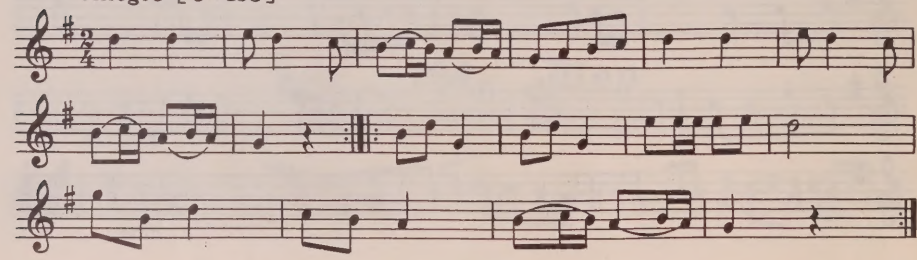




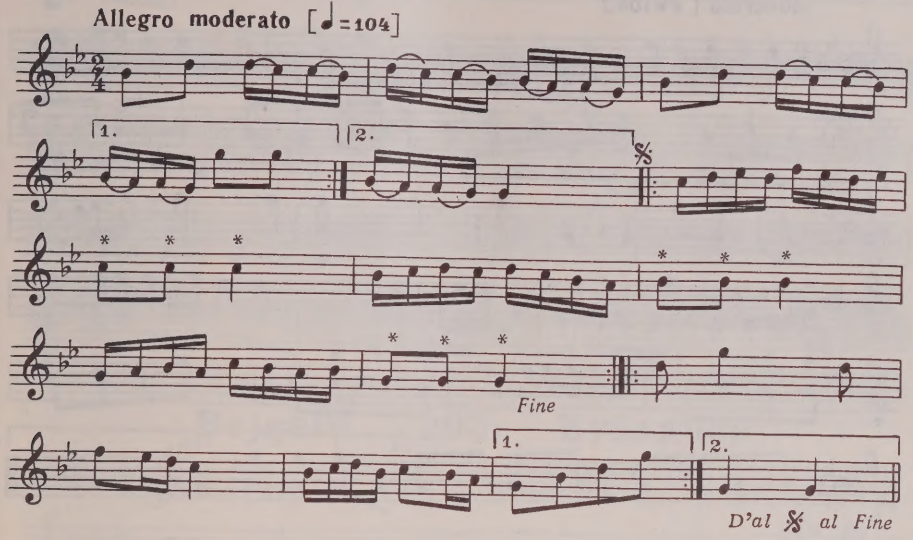
Šer 196. Шер



Šer 197. Шер



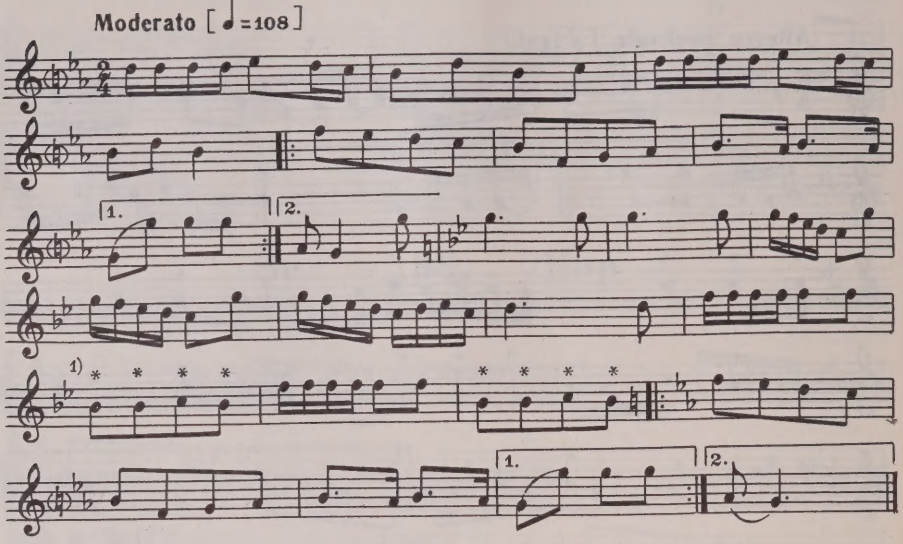
Pleskun 198. Плескун



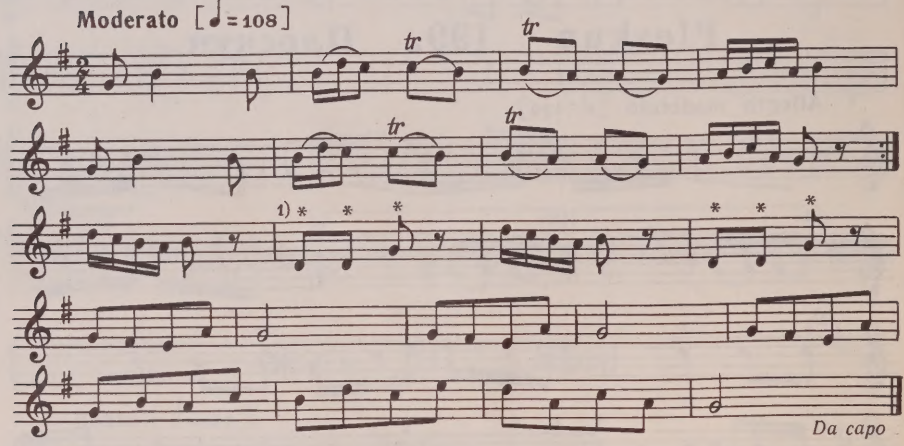
Pleskun 199. Плескун

1)На звуках, отмеченных звездочками, танцующие хлопают в ладоши.

Pleskun 200. Плескун

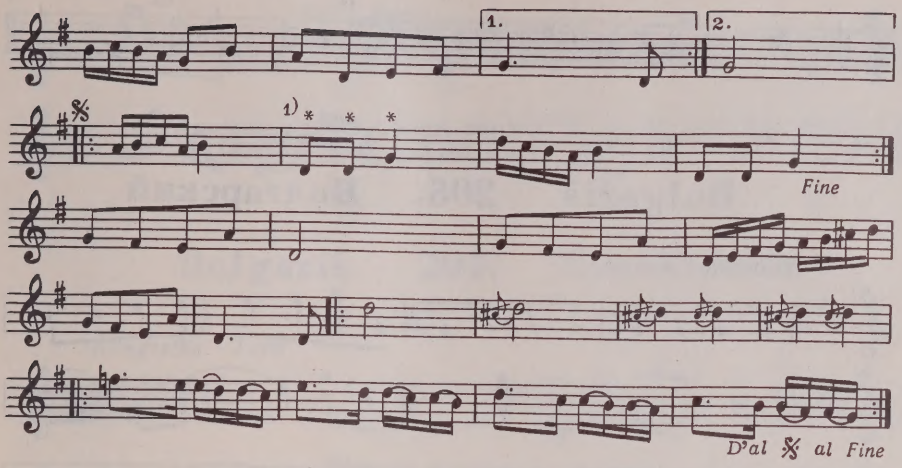


Pleskun 201. Плескун

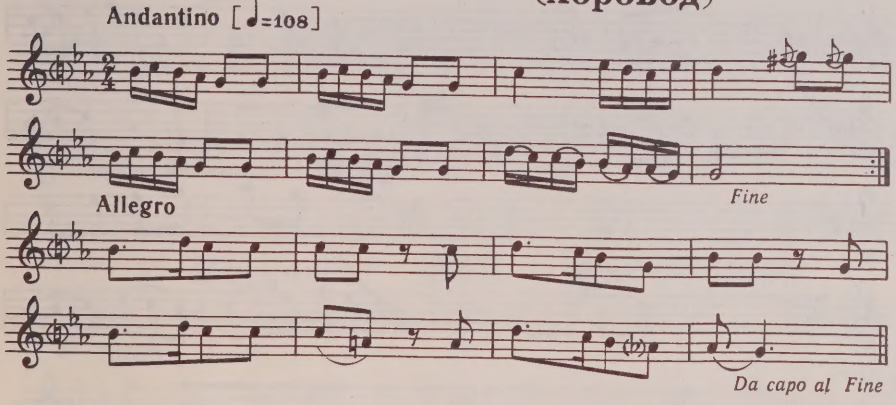


Pleskun 202. Плескун

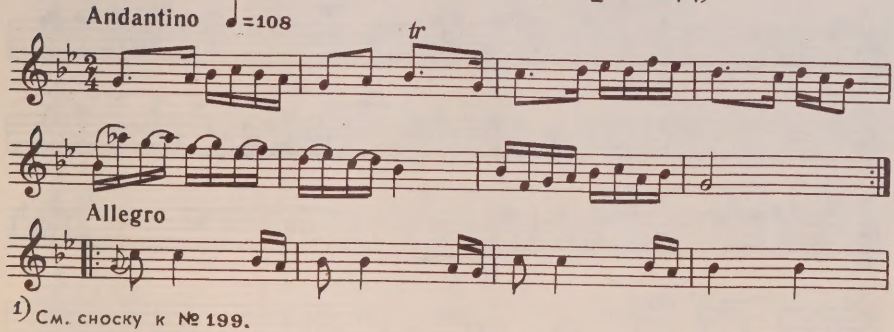
1) См. сноску к № 199.



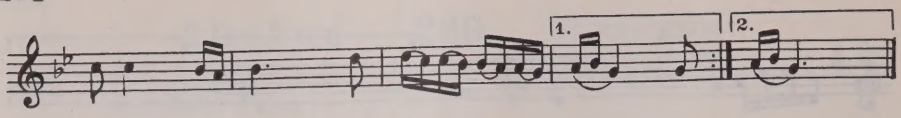
Bejgele 203. Бубличек (хоровод)



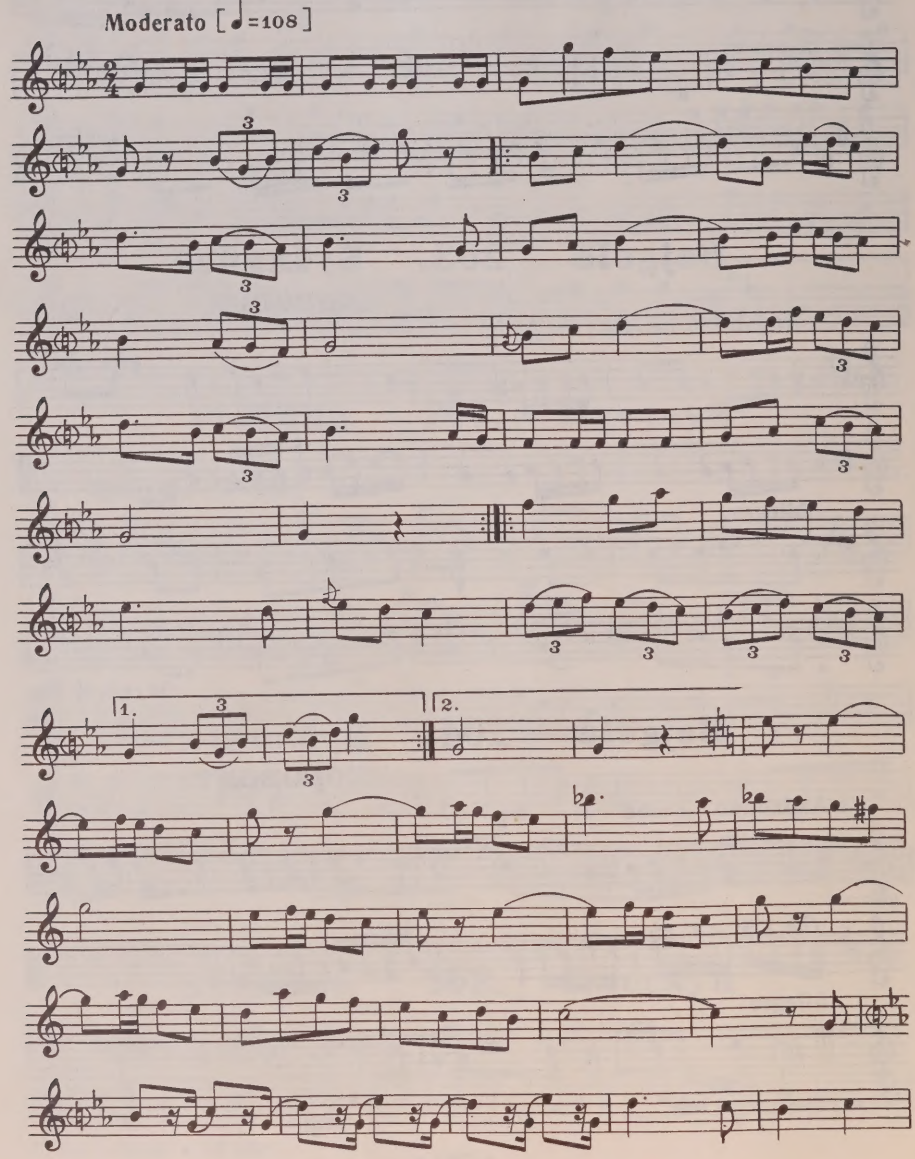
Bejgele 204. Бубличек (хоровод)

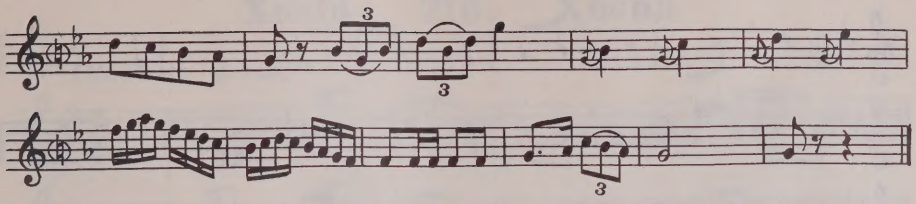


1) См. сноску к № 199.

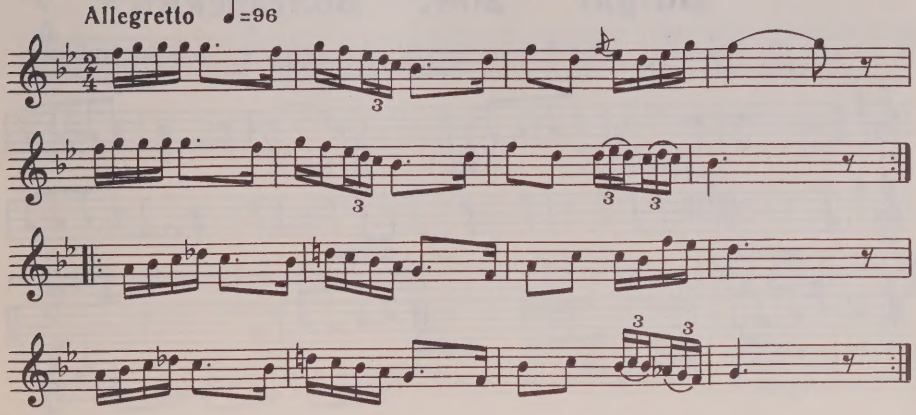


Bulgariš 205. Болгарский

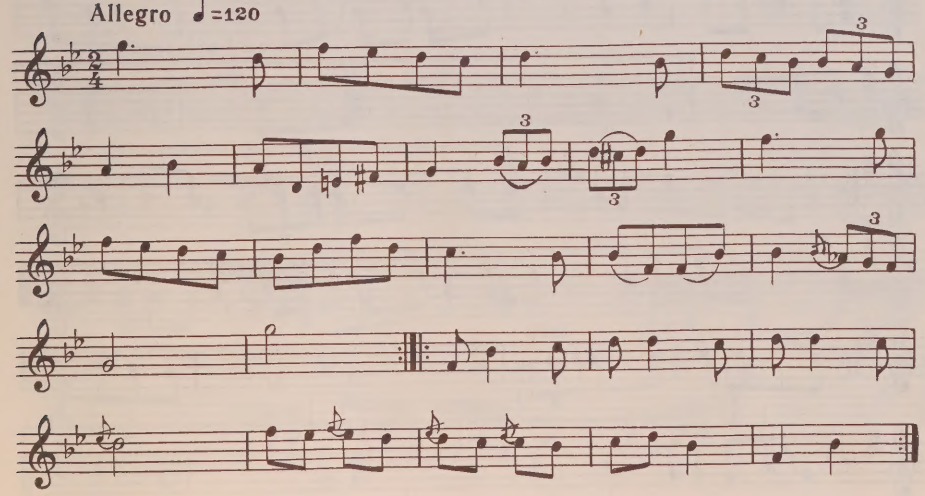


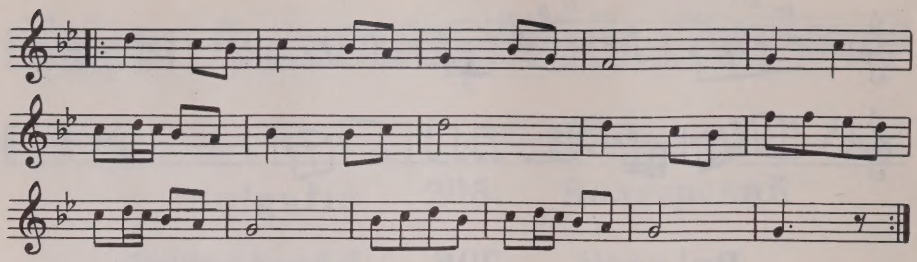


Bulgariš 206. Болгарский

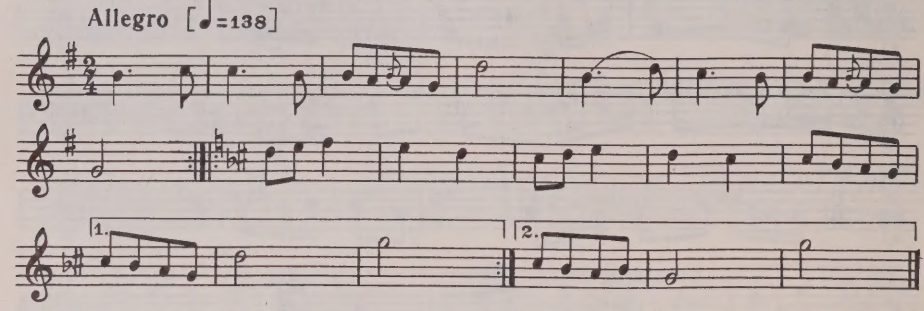


Bulgariš 207. Болгарский

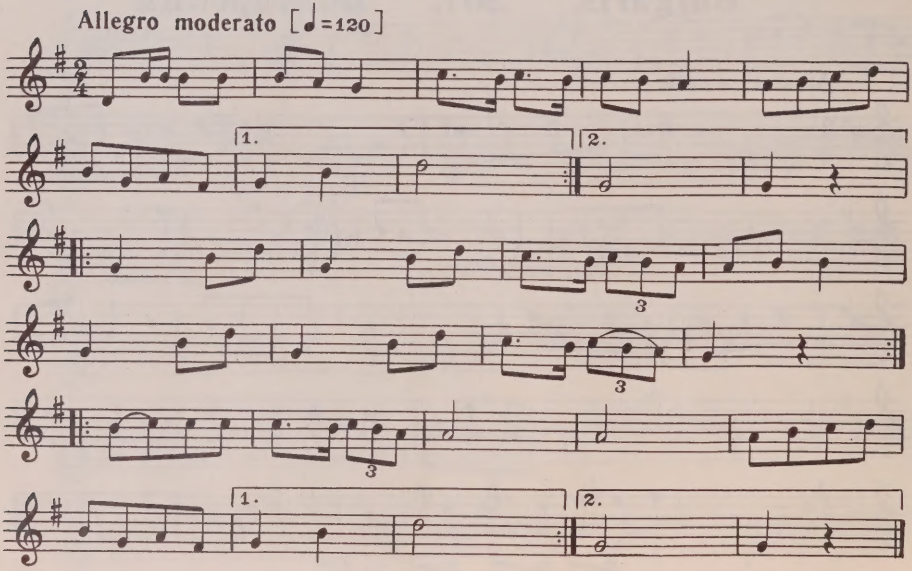




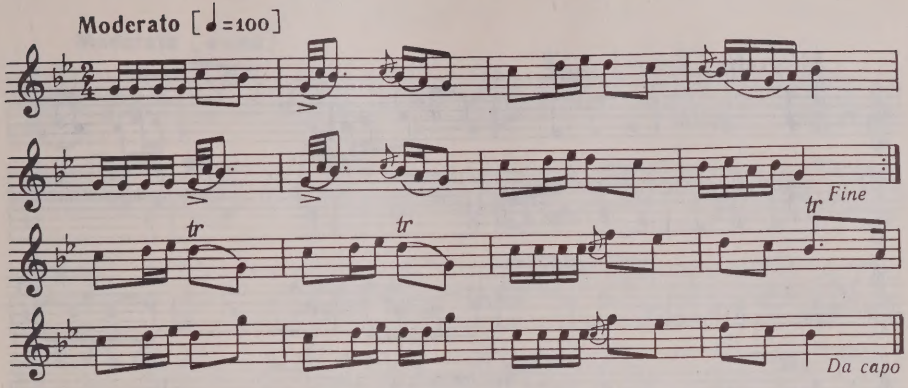
Bulgar 208. Болгарский



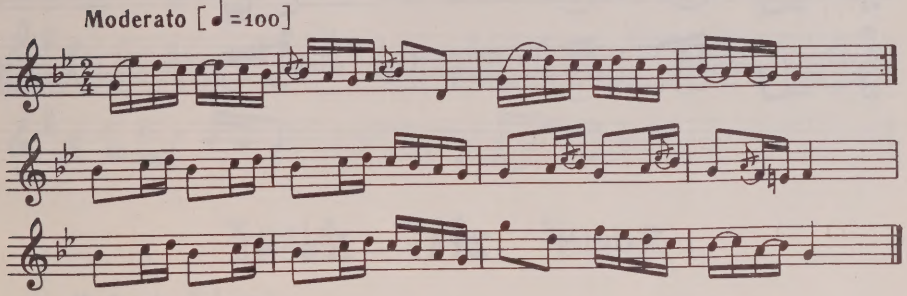
Bulgar 209. Болгарский



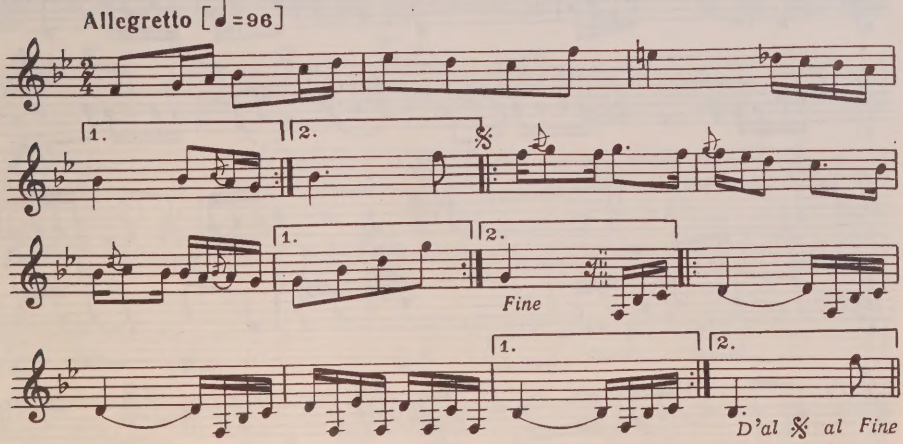
Xosid 210. Хосид



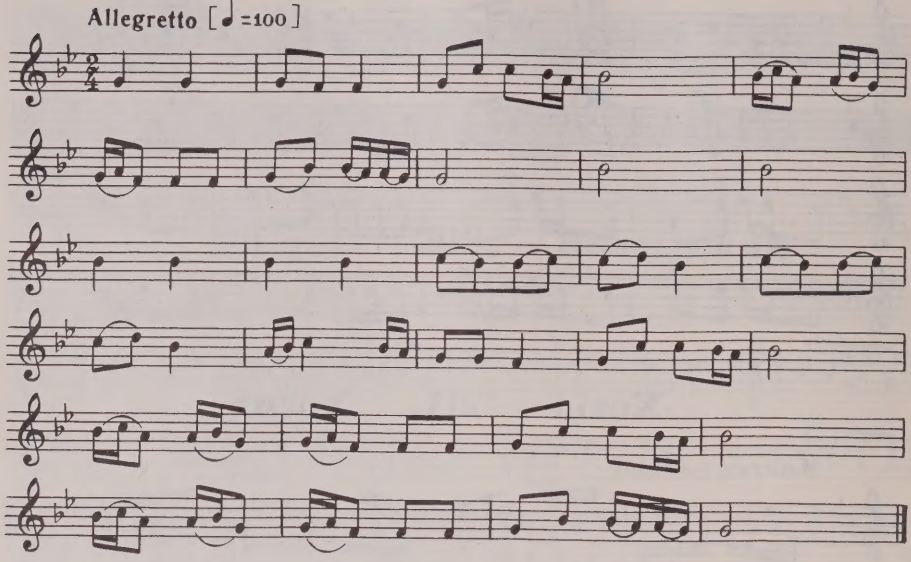
Xosid 211. Хосид



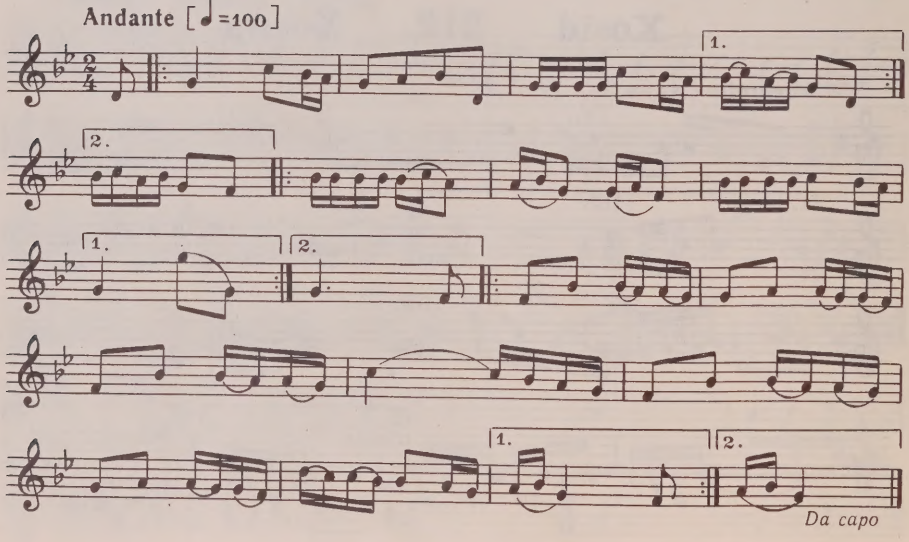
Xosid 212. Хосид



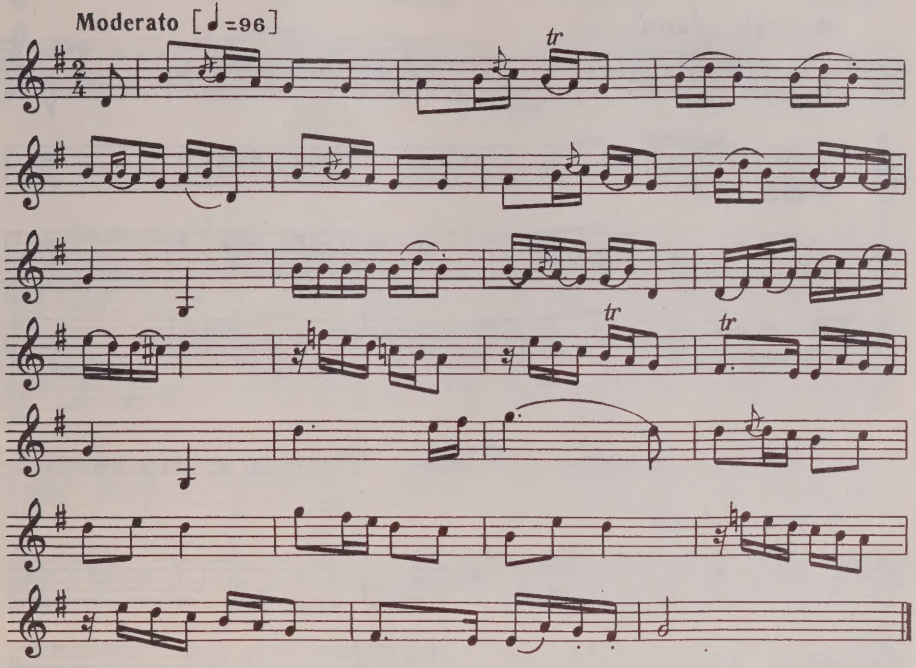
Xosid 213. Хосид



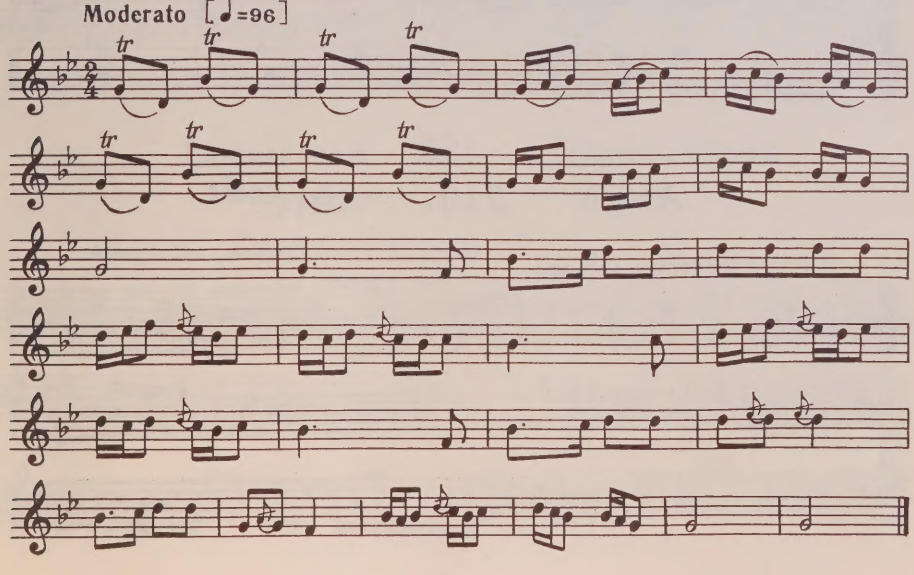
Xosid 214. Хосид



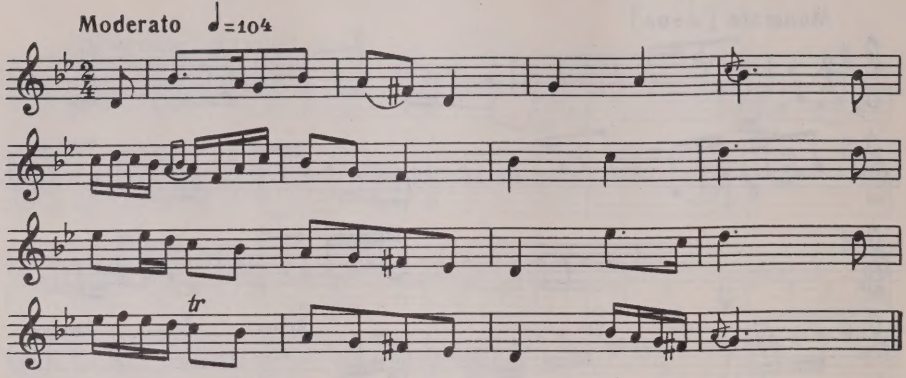
Xosid 215. Хосид



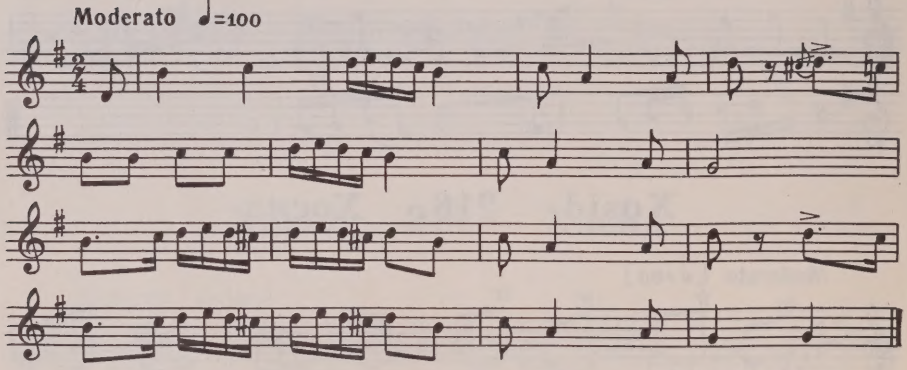
Xosid 216. Хосид



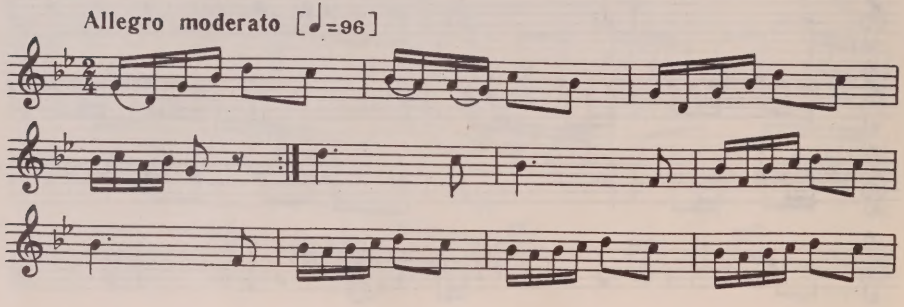
Štok 217. Танец с палкой

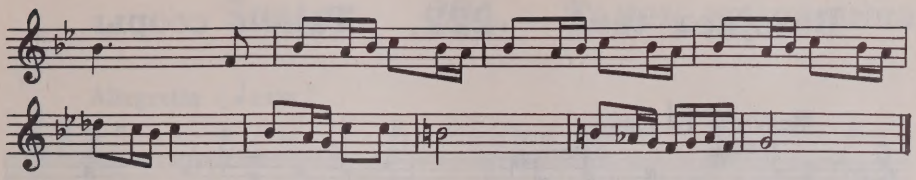


Štok 218. Танец с палкой

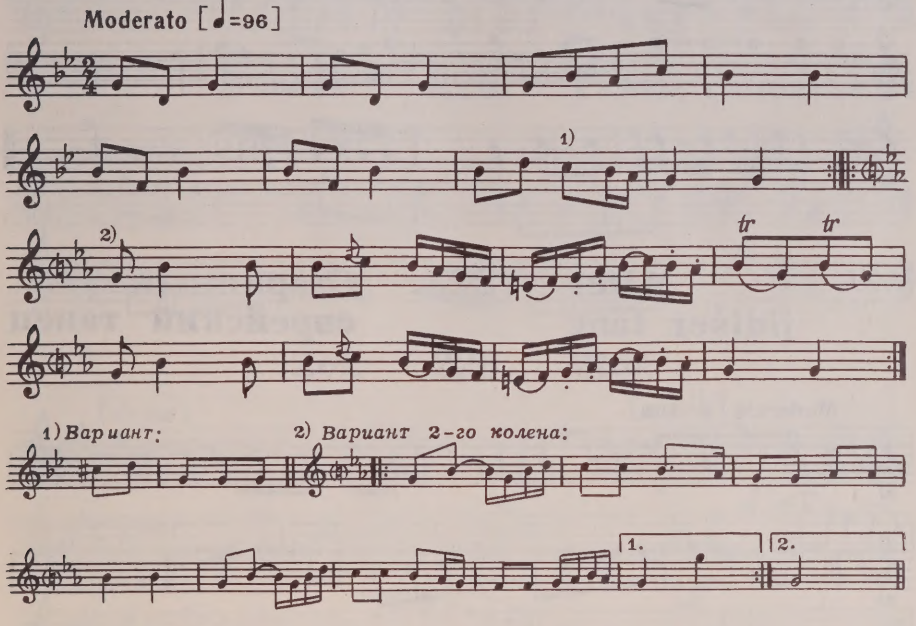


Ange 219. Анге

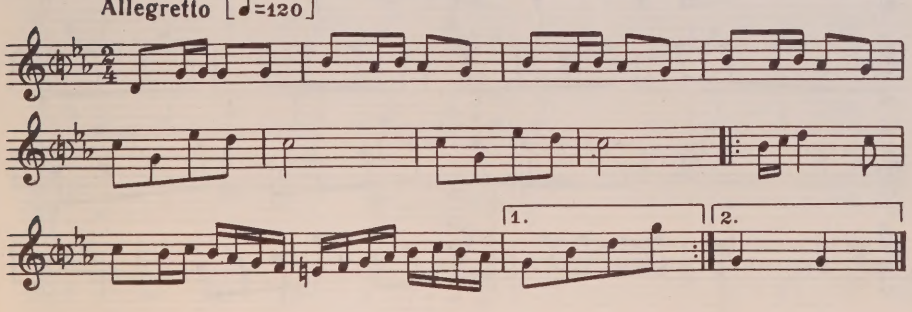




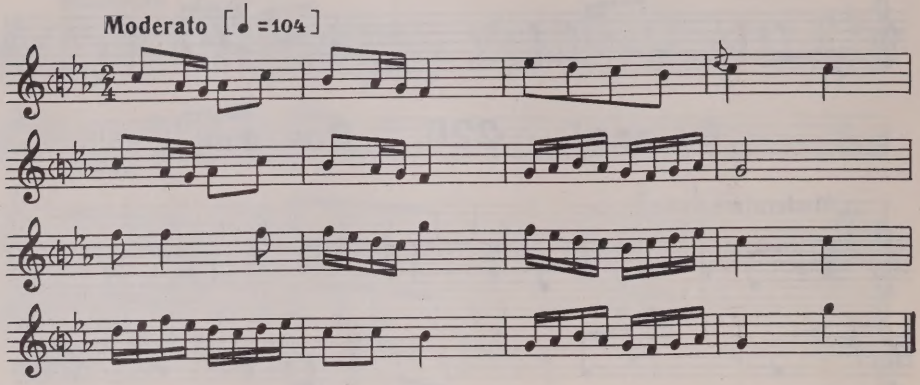
Ot azoj 220. Вот так



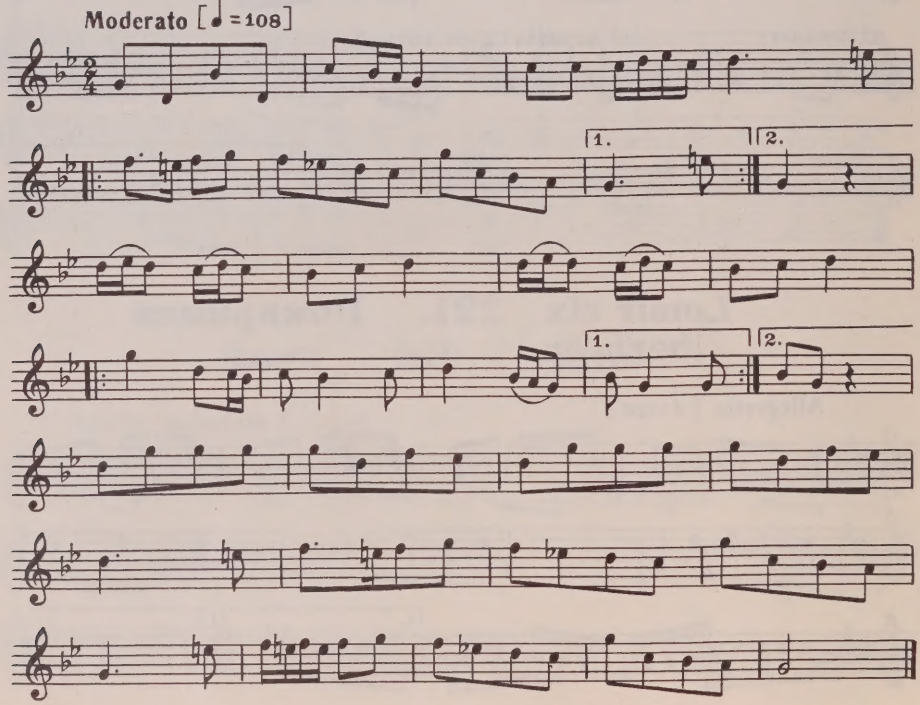
Lomir zix iberbetn 221. Помиримся



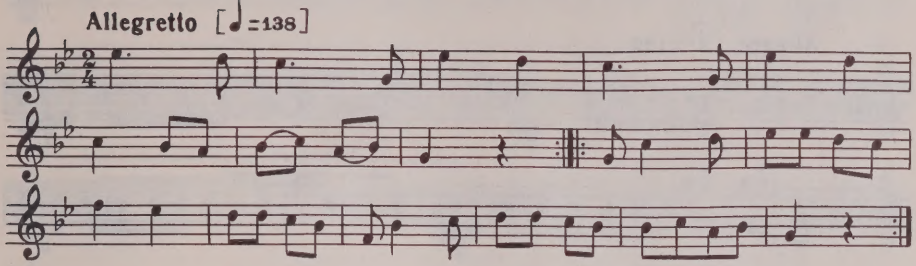
Barojgez-tanc 222. Танец ссоры



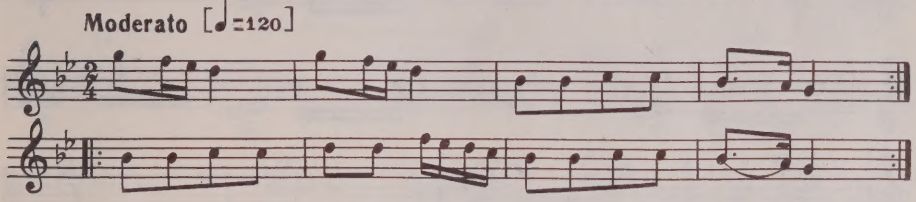
Alter jidišer tanc 223. Старинный еврейский танец



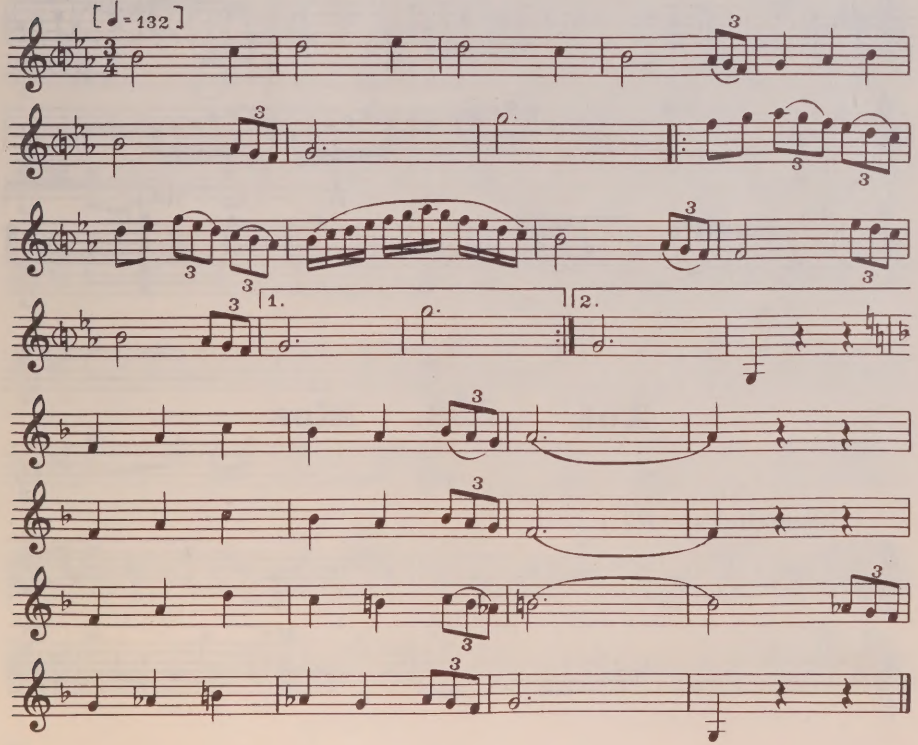
Šuster 224. Танец сапожника



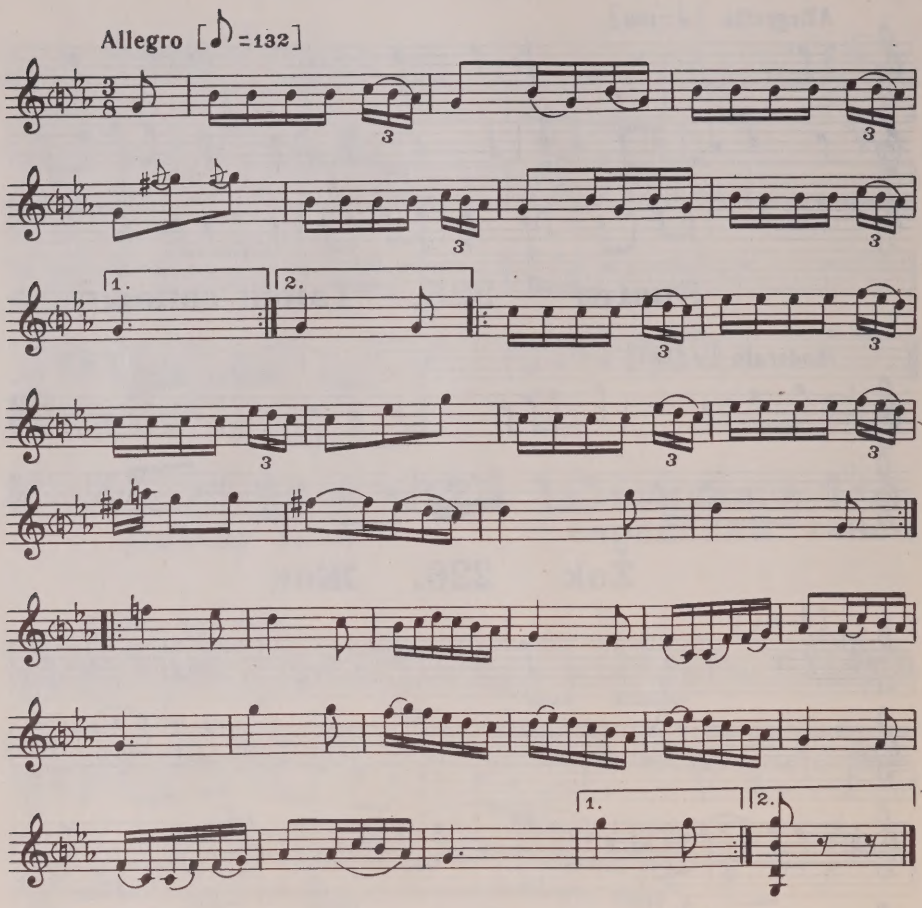
Šuster 225. Танец сапожника



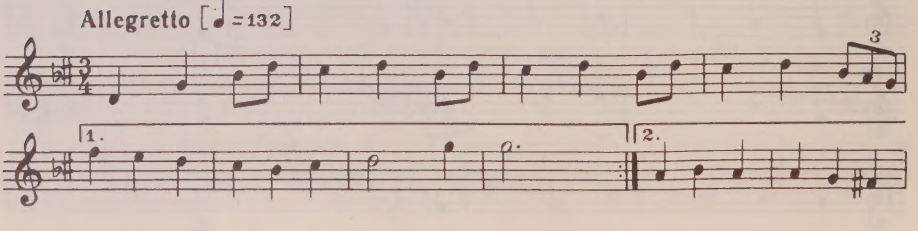
Žok 226. Жок

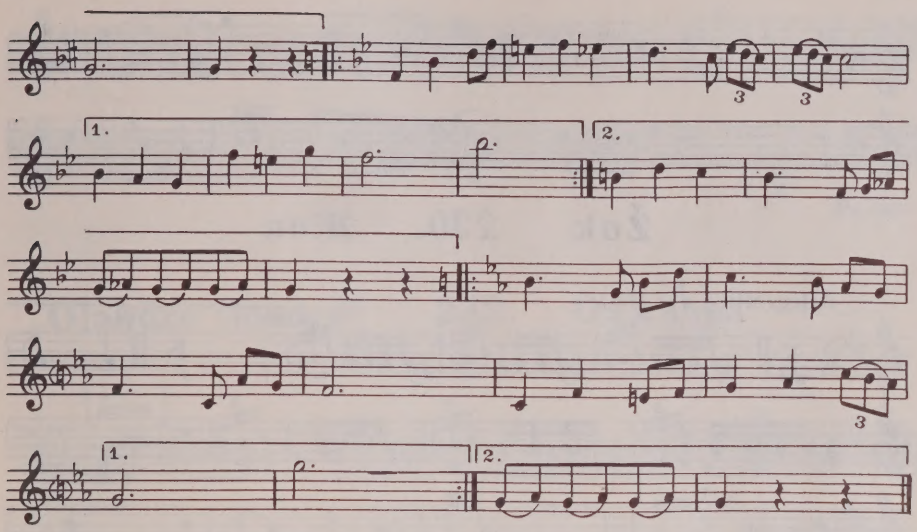


Žok 227. Жок

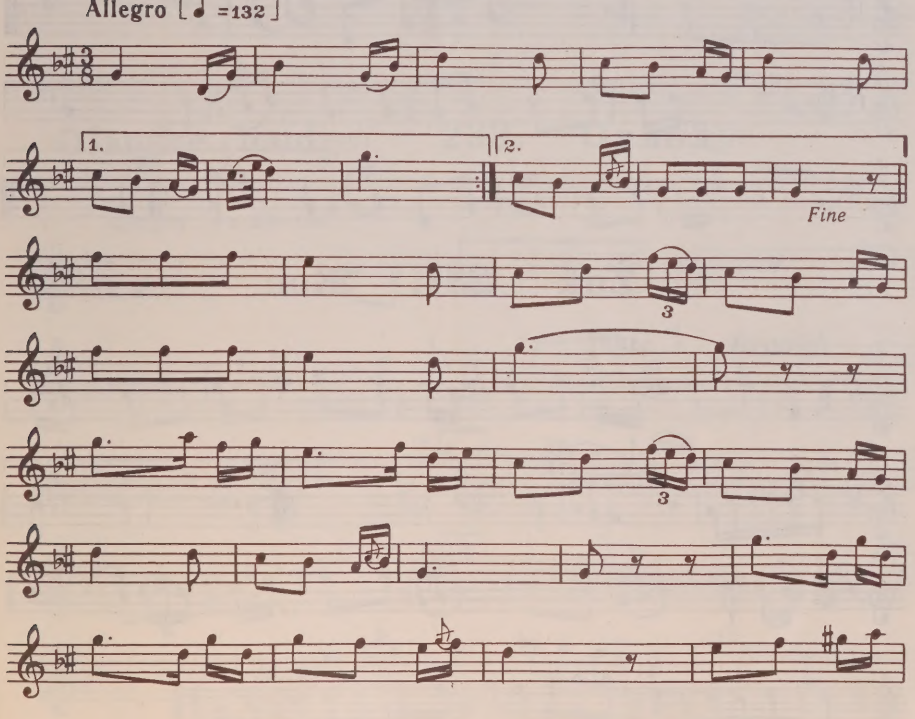


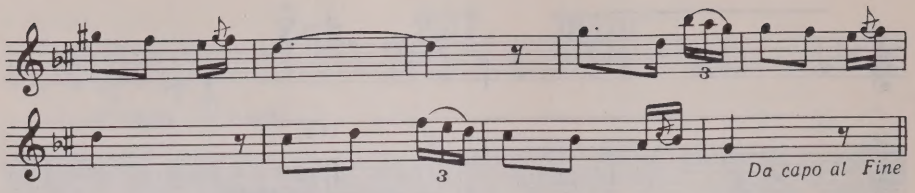
Žok 228. Жок



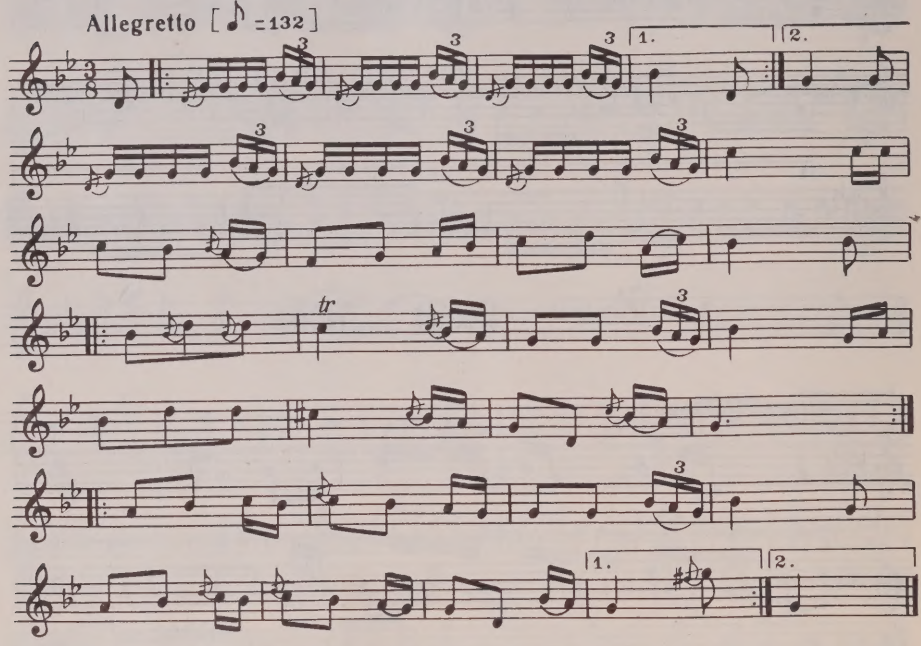


Žok 229. Жок

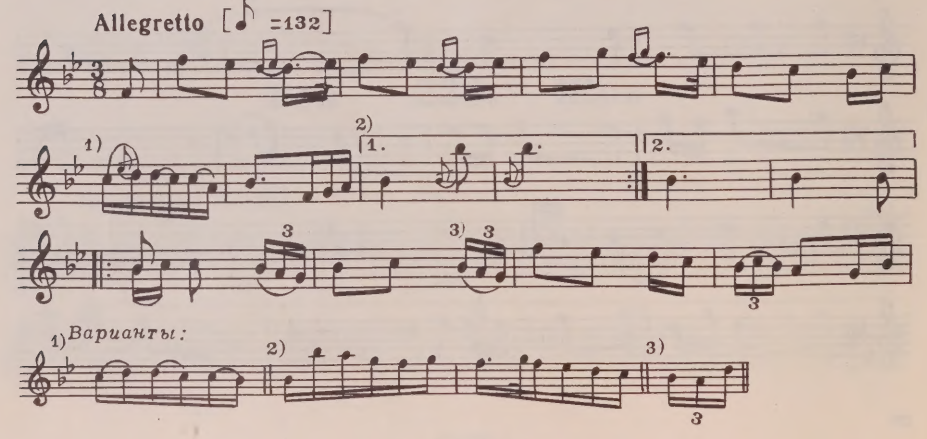


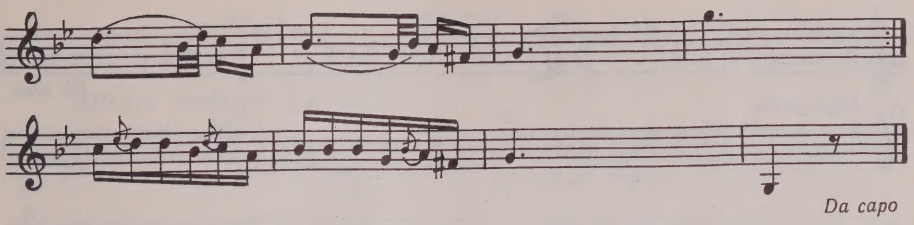


Žok 230. Жок

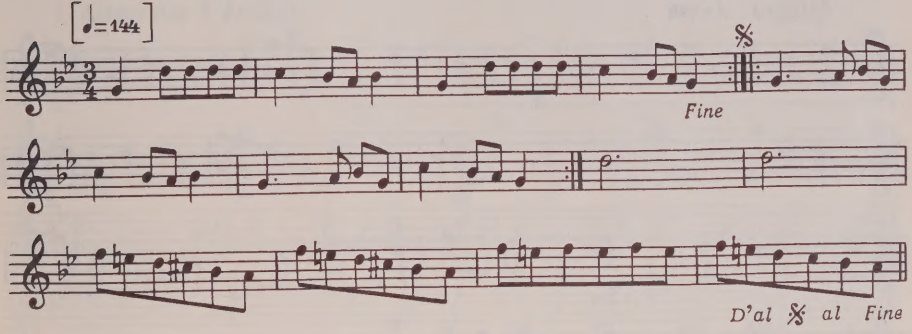


Žok 231. Жок

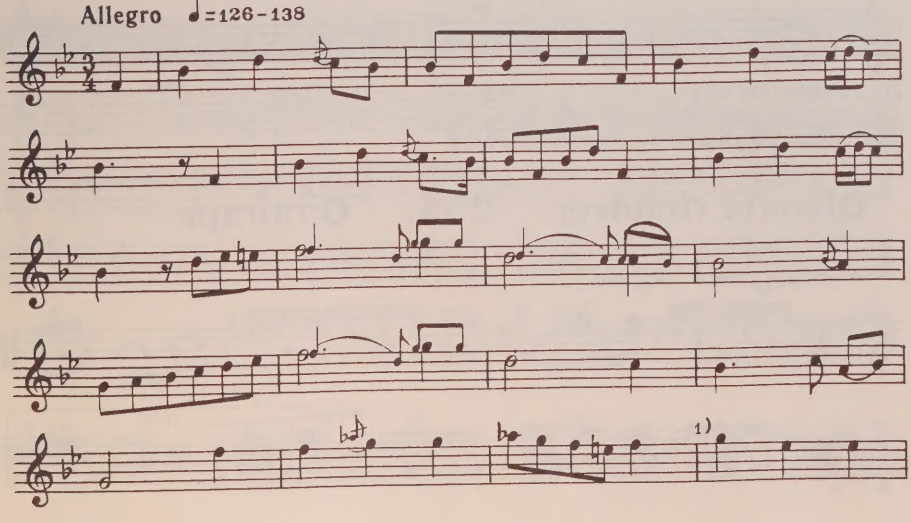


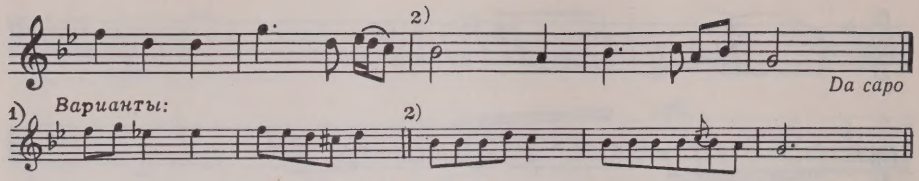


Olandre (londre) 232. Оляндра

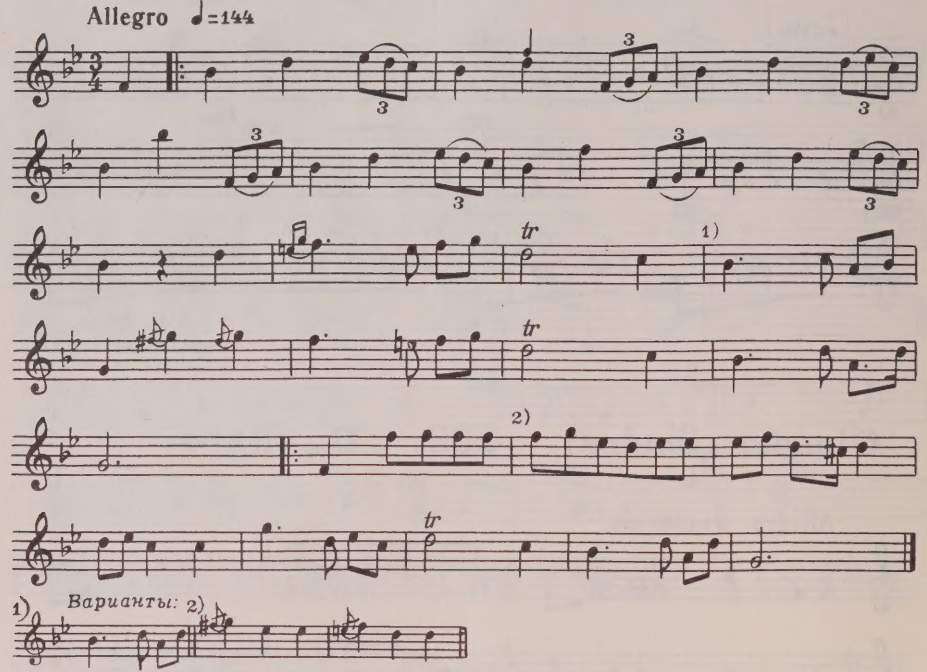


Olandre (londre) 233. Оляндра

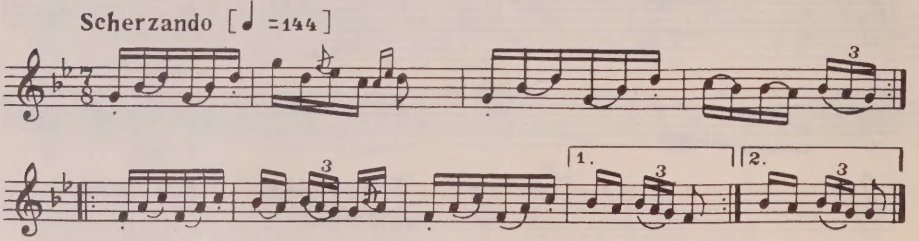




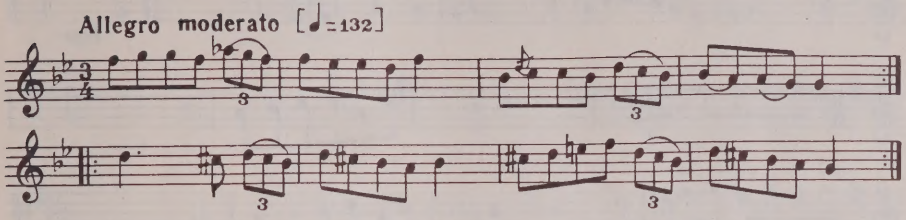
Olandre (londre) 234. Оляндра



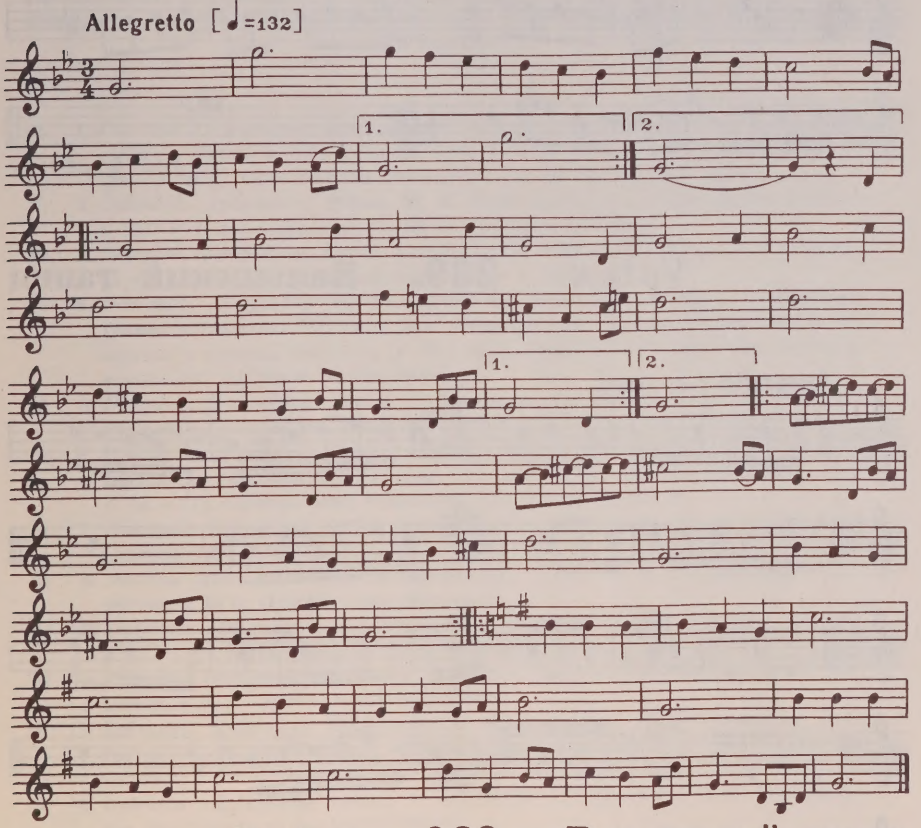
Olandre (londre) 235. Оляндра



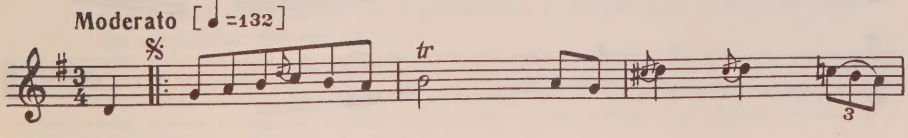
Volex 236. Валашский танец

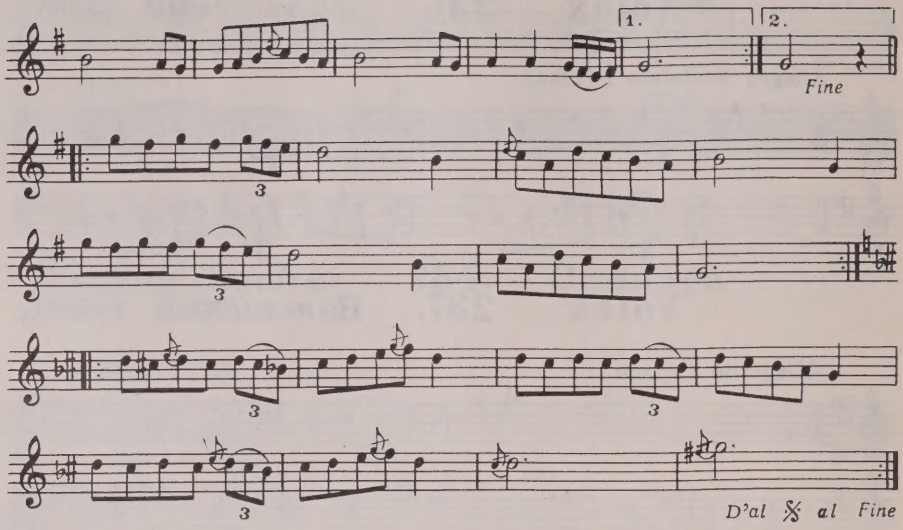


Volex 237. Валашский танец

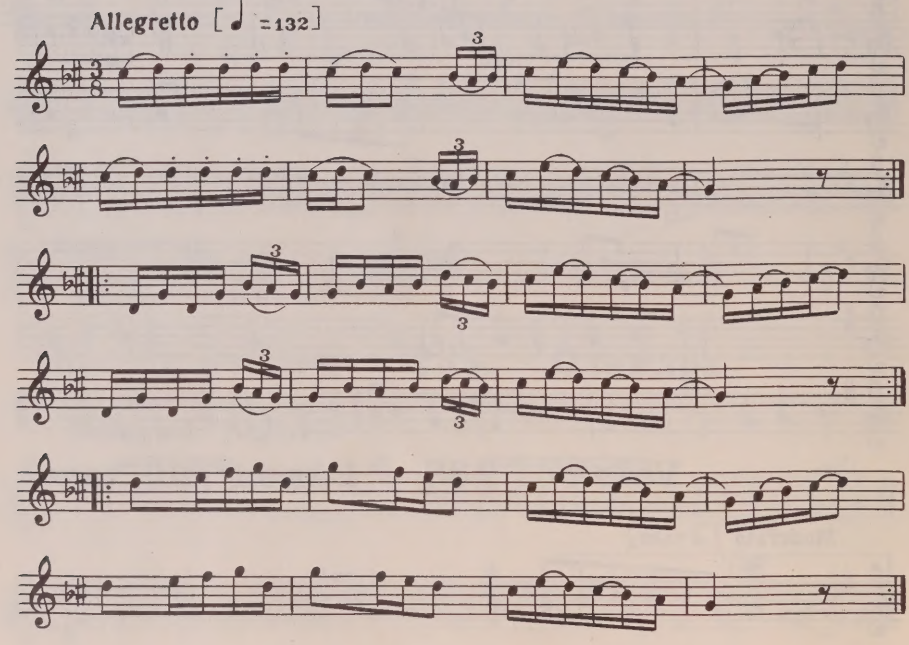


Volex 238. Валашский танец





Volex 239. Валашский танец



КОММЕНТАРИИ

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

МУЗЫКА ДЛЯ СЛУШАНИЯ

(произведения, исполнявшиеся на свадьбе при встрече и проводах гостей, во время обряда усаживания невесты, шествия к венцу и возвращения после него, за столом и другие)

№ 1. *Dobrideń. Добрыдень.* Фонографическая запись № 245/1 с голоса артиста Гуревича в Одессе в 1930 г. Пьеса была усвоена им от клезмеров в Бобруйске (Белоруссия). Оригинальная тональность до (на квинту ниже данной) [1].

№ 2. *Dobrideń. Добрыдень.* Запись М. Я. Береговского от Д. Бергельсона в Киеве в 1937 г. Пьеса была перенята им от клезмеров в Умани.

№ 3. *Dobrideń. Добрыдень.* Запись кларнетиста Г. Баркагана, руководителя оркестра, в Калиниидорфе Николаевской области в 1936 г.

№ 4. *Dobranoč. Добраночь.* Из рукописных нот скрипача-любителя Б. Сахновского (родом из местечка Макарова быв. Киевской губ., где он учился играть на скрипке у местных клезмеров в 90-х годах прошлого столетия). Оригинальная тональность ми (на **м. терцию ниже**).

№ 5. *Dobrideń. Добрыдень.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ми (**на м. терцию ниже**).

№ 6. *Dobranoč. Добраночь.* Запись скрипача Авраама-Егошуа Маконовецкого, руководителя клезмерской капеллы в местечке Хабно Киевской обл. (см. с. 28 — 31). Оригинальная тональность до (на квинту ниже).

№ 7. *Dobranoč. Добраночь.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность.

№ 8. *Mazltov (dobranoč). Мазлтов (добраночь).* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность.

№ 9. *Dobranoč. Добраночь.* Фонозапись № 111 от флейтиста И. Триплика (56 лет) в Славуте в 1929 г. Оригинальная тональность до (на кварту выше).

№ 10. *Dobranoč (mazltov). Добраночь (мазлтов).* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность.

№ 11. *Dobranoč. Добраночь.* Из рукописных нот анонимных авторов-клезмеров (собрание М. Я. Береговского). Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 12. *Dobrideń. Добрыдень.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 13. *Kale-bazecn. Усаживание невесты.* Фонозапись № 270/2 от М. Гамерберга в местечке Меджибодж быв. Подольской губ. в 1913 г. Словесный текст на фонографическом валике звучит недостаточно ясно. О произведениях, исполнявшихся при усаживании невесты, см. с. 37.

---

[1] Тональности всех пьес минорные. Восполнить недостающие у автора сведения о записанных пьесах (инициалы исполнителей, место и дату записи, тональность и т. п.) не представляется возможным. — *Примеч. ред.*

№ 14. *Kale-bazecn. Усаживание невесты.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 15. *Frejlexs (cu der xupe). Фрейлехс (к венцу).* Фонозапись № 832/1 от кларнетиста М. Слободского (49 лет). Играл в клезмерской капелле в местечке Брусилове быв. Киевской губ. С начала 20-х годов проживал в Киеве, где продолжал играть на свадьбах и вечеринках в небольших оркестрах. О фрейлехсе см. Введение, с. 35 . Оригинальная тональность до (на кварту выше). Киев, 1935 г.

№ 16. *Frejlexs (fun der xupe). Фрейлехс (после венчания).* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность.

№ 17. *Ahavo rabo. Великая любовь (В тоне «фрейгиш»).* Фонозапись № 36 от засл. артиста РСФСР, скрипача и композитора Л. М. Пульвера в Киеве в 1929 г. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше). Ahavo rabo — одно из названий измененного фригийского лада, употребляемое канторами и клезмерами (по первым словам соответствующей молитвы). См.: Muzikališer pinkos. Nigunim-zamlung fun jidišn folksojcer. Gezamlt fun A. M. Bernštejn. — Vilne, 1927 (столб. XVIII). См. также статью: Minkovski P. Xazanut («Синагогальное пение») в сборнике «Ocar Jisrael» («Сокровище Израиля»).

№ 18. *Ahavo rabo. Великая любовь (В тоне «фрейгиш»).* Фонозапись № 465 от скрипача М. Штейнгарта в Богополе (Подолия) в 1913 г. Вариант № 17. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 19. *Xcos. Полуночная.* Из рукописных нот анонимных авторов-клезмеров (собрание М. Я. Береговского). Оригинальная тональность. В определенные дни набожные евреи вставали в полночь и читали соответствующие молитвы. Имеются ли в данной пьесе интонации этих молитв, выяснить не удалось.

№ 20. *Dojne. Дойна.* Фонозапись № 837/2 от флейтиста З. Гулермана (43 года) в Киеве в 1935 г. Гулерман с детства играл в клезмерских капеллах. Первая краткая часть пьесы основана на первой фразе юмористической песни «Vos farlangt der rebe?» («Чего хочет ребе?»). Вторая часть, Allegro $^{2}/_{4}$, построена по схеме АВСВ. О дойнах, исполнявшихся еврейскими клезмерами, см. с. 38.

№ 21. *Dojne. Дойна.* Фонозапись № 866/2 от З. Гулермана в Киеве в 1935 г. См. примеч. к № 20.

№ 22. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 867/2 от кларнетиста Б. Чернявского (45 лет) в Белой Церкви в 1935 г. Чернявский много лет играл в клезмерской капелле в Белой Церкви и других местечках Киевщины.

№ 23. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 731/2 с голоса Д. Бергельсона в Киеве в 1931 г. Пьеса была усвоена им от клезмеров в Умани.

№ 24. *Skočne. Скочна.* Запись М. Я. Береговского от Д. Ройтенберга в Москве в 1926 г. Пьеса была перенята им от скрипача-клезмера в Белоруссии.

№ 25. *Skočne. Скочна.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 26. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 513 от кларнетиста Я. Штейнгарта в Богополе (Подолия) в 1913 г.

№ 27. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность до (на кварту выше).

№ 28. *Skočne. Скочна.* Из рукописных нот анонимных авторов-клезмеров (собрание М. Я. Береговского). Оригинальная тональность.

№ 29. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 30. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 832/3 от М. Слободского в Киеве в 1935 г. См. примеч. к № 15.

№ 31. *Skočne. Скочна.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность.

№ 32. *Lexajim. Заздравная.* Запись засл. деятеля искусств, проф. Киевской гос. консерватории скрипача Я. С. Магазинера в Киеве в 1937 г. Магазинер помнит это произведение с детства, когда он играл с отцом в клезмерской капелле местечка Звенигородка быв. Киевской губ.

№ 33. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 867/1 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22.

№ 34. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 35. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 838/2 от З. Гулермана в Киеве в 1935 г. См. примеч. к № 20.

№ 36. *Nign. Напев.* Запись М. Г. Коменданта в Кременце относится к 1885 г. Из архива Общества еврейской народной музыки в Петрограде (основано в 1908 году).

№ 37. *Nign. Напев.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 38. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 39. *Skočne. Скочна.* Запись проф. Я. С. Магазинера в Киеве в 1937 г. См. примеч. к № 32.

№ 40. *Skočne. Скочна.* Запись контрабасиста Кнайфеля в Виннице в 1937 г. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 41. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 866/1 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность.

№ 42, 43. *Skočne. Скочна.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность № 42 ля (на б. секунду выше), № 43 — ре (на квинту выше).

№ 44. *Skočne. Скочна.* Запись контрабасиста В. Зисермана (73 года) в Виннице в 1932 г. Оригинальная тональность.

№ 45. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 831/1 от М. Слободского. См. примеч. к № 15. Оригинальная тональность.

№ 46, 47. *Skočne. Скочна.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность № 46 ля (на б. секунду выше), № 47 — ре (на квинту выше).

№ 48. *Skočne. Скочна.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание М. Я. Береговского; ноты были переданы в фольклорный отдел Института еврейской пролетарской культуры АН УССР скрипачом Поташником в Киеве в 1929 г.).

№ 49. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 860/3 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность.

№ 50, 51, 52. *Skočne. Скочна.* Запись скрипача Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г.

№ 53. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 834/3 от М. Слободского в Киеве в 1935 г. См. примеч. к № 15. Оригинальная тональность.

№ 54. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 862/3 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность.

№ 55, 56. *Skočne. Скочна.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оба номера в оригинальной тональности.

№ 57. *Skočne. Скочна.* Запись альтиста Л. Альтмана, много лет игравшего в клезмерских капеллах Бердичева, в Тирасполе в 1936 г.

№ 58. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 960/2 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность.

№ 59. *Frejlexs (fun der xupe). Фрейлехс (после венчания).* Фонозапись № 837/1 от З. Гулермана в Киеве в 1936 г. См. примеч. к № 20. Оригинальная тональность.

№ 60. *Skočne. Скочна.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание З.-А. Кисельгофа). Место и время записи не указаны. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 61. *Skočne. Скочна.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 62. *Gas-nign. Уличный напев.* Фонозапись № 897/1 от Г. Баркагана в Калининдорфе Николаевской обл. в 1936 г. См. примеч. к № 3.

№ 63, 64. *Gas-nign. Уличный напев.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность обоих номеров ля (на б. секунду выше).

№ 65. *Gas-nign. Уличный напев.* Запись скрипача Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность.

№ 66. *Gas-nign. Уличный напев.* Фонозапись № 863/1 от кларнетиста Ф. Белявского в Белой Церкви в 1935 г. Оригинальная тональность.

№ 67. *Gas-nign. Уличный напев.* Фонозапись № 751/3 от М. Диаманта в Киеве в 1932 г. Пьеса была перенята им от клезмеров в Варшаве. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 68. *Gas-nign. Уличный напев.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 69. *Gas-nign. Уличный напев.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 70, 71, 72. *Gas-nign. Уличный напев.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность № 70 и 71 ля (на б. секунду выше), № 72 — ре (на кварту ниже).

№ 73. *Gas-nign. Уличный напев.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 74. *Gas-nign. Уличный напев.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность си (на б. терцию выше).

№ 75. *Gas-nign. Уличный напев.* Фонозапись № 862/1 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 76. *Gas-nign. Уличный напев.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 77. *Gas-nign. Уличный напев.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 78. *Gas-nign. Уличный напев.* Фонозапись № 989/3 с голоса колхозницы Р. Меламед в Ново-Златопольском р-не Днепропетровской обл. в 1937г. Пьеса была усвоена ею от местных клезмеров.

№ 79. *Gas-nign. Уличный напев.* Фонозапись № 993/4 с голоса ткача Я. Карлыка в Джелале (Крым) в 1937 г. Пьеса была усвоена им от клезмеров в местечке Богуславе Киевской области.

№ 80, 81. *A gute naxt. Доброй ночи.* Запись скрипача Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность обоих номеров ре (на квинту выше).

№ 82. *Zaj gezunt. Прощальная.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность.

№ 83. *Zaj gezunt. Прощальная.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность.

№ 84, 85. *Zaj gezunt. Прощальная.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность обоих номеров ре (на квинту выше).

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА

№ 86. *Redl. Хоровод.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание З.-А. Кисельгофа). Запись была сделана в Любавичах в 1913 г.

№ 87, 88. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозаписи № 833/1 и 833/3 от М. Слободского в Киеве в 1935 г. См. примеч. к № 15. Оригинальная тональность № 87 ля (на б. секунду выше).

№ 89. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись скрипача Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 90. *Tanc. Танец.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 91. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись скрипача Л. Грудского в Херсоне в 1938 г. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 92. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 93. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 94. *Skočne. Скочна.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 95. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 920/5 с голоса колхозника М. Пивоварова (из старых колонистов) в Бобровом Куте Калининдорфского р-на Николаевской обл. в 1936 г. Пьеса была усвоена им от местных клезмеров.

№ 96. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 846/2 от кларнетиста Б. Дулицкого (60 лет) в Киеве в 1935 г. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше). Дулицкий играл в различных клезмерских капеллах на Киевщине.

№ 97. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 98. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 831/3 от М. Слободского в Киеве в 1935 г. См. примеч. к № 15. Оригинальная тональность.

№ 99. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание М. Я. Береговского). Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 100. *Hopke. Танец.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность до (на кварту выше). По словам Маконовецкого, это произведение сочинил А.-М. Холоденко (Педоцер).

№ 101. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись В. Месмана. Из архива Общества еврейской народной музыки в Петрограде. 1912 г. Оригинальная тональность.

№ 102. *Skočne. Скочна.* Слуховая запись М. Я. Береговского. Сведения утеряны.

№ 103. *Hopke. Танец.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 104. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись М. Я. Береговского от скрипача Ф. Свительского в Киеве в 1933 г. Свительский — поляк, житель местечка Коростышева Киевской области, где, по его словам, он 15 лет играл партию второй скрипки в еврейской клезмерской капелле. Свительский ходил в Киеве по дворам; обладая весьма скромной техникой, он исполнял доступные ему произведения совершенно в стиле клезмеров.

№ 105. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше). Вариант по записи неизвестного клезмера.

№ 106. *Skočne. Скочна.* Запись музыканта В. Зисермана в Виннице в 1932 г. Оригинальная тональность.

№ 107. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 867/3 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность.

№ 108. *Karahod. Хоровод.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность до (на кварту выше).

№ 109. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 875/1 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность си (на б. терцию выше).

№ 110. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 845/1 от Б. Дулицкого в Киеве в 1935 г. См. примеч. к № 96. Оригинальная тональность си (на б. терцию выше).

№ 111. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ми (на б. сексту выше).

№ 112. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 862/2 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность.

№ 113. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность.

№ 114. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 864/1 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность.

№ 115. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность.

№ 116. *Skočne. Скочна.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность до (на кварту выше).

№ 117. *Skočne. Скочна.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность.

№ 118. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись скрипача Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 119. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись М. Я. Береговского от кларнетиста Я. Березина в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность до (на кварту выше).

№ 120, 121. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность № 121 ре (на квинту выше).

№ 122. *Karahod. Хоровод.* Запись М. Я. Береговского от И. С. Рабиновича в Киеве в 1937 г. Напев был усвоен им в детстве — в начале XX столетия в г. Переяславе быв. Полтавской губ.

№ 123. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись контрабасиста Кнайфеля в Виннице в 1937 г. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 124. *Skočne. Скочна.* Запись контрабасиста В. Зисермана в Виннице в 1932 г. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 125. *Skočne. Скочна.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание М. Я. Береговского). Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 126. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись М. Я. Береговского от скрипача Ф. Свительского. См. примеч. к № 104.

№ 127. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 34/2 от Л. М. Пульвера в Киеве в 1929 году. Оригинальная тональность ре (на кварту ниже).

№ 128. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 954/4 с голоса учителя Мазовера в Калининдорфе в 1936 г.

№ 129. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 845/5 от Б. Дулицкого в Киеве в 1935 г. Оригинальная тональность. См. примеч. к № 96.

№ 130. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание З.-А. Кисельгофа). Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 131. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 132. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 846/3 от Б. Дулицкого. См. примеч. к № 96.

№ 133, 134. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 135. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание З.-А. Кисельгофа). Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 136. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 832/2 от М. Слободского. См. примеч. к № 15.

№ 137. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 861/2 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность си♭ (на м. терцию выше).

№ 138. *Frejlexs. Фрейлехс.* 139. *Volner. Умеренный танец.* 140. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. № 138 — напев с некоторыми чертами инструментального произведения, пьесы, подобные № 139, обычно играли для сольного танца старика, № 140 — нетанцевальная лирическая пьеса.

№ 141. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность.

№ 142. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 143. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 144. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание М. Я. Береговского). Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 145. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись М. Я. Береговского от кларнетиста Я. Березина в Тирасполе в 1936 г. Оригинальная тональность.

№ 146. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 147. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание М. Я. Береговского). Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 148. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись скрипача Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 149. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 150. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись скрипача Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность.

№ 151. *Skočne. Скочна.* Запись контрабасиста В. Зисермана в Виннице в 1932 г. Второе колено является инструментальной переработкой песни. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 152, 153. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозаписи № 846/1 и 846/2 от Б. Дулицкого (см. № 96).

№ 154. *Skočne. Скочна.* Запись Я. С. Магазинера в Киеве в 1936 г. Пьеса была перенята им от отца в местечке Звенигородке быв. Киевской губ. См. примеч. к № 32.

№ 155, 156. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозаписи № 833/2 и № 831/2 от М. Слободского. См. примеч. к № 15. Оригинальная тональность № 156 ми (на м. терцию ниже).

№ 157. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись М. Я. Береговского от кларнетиста Я. Березина в Тирасполе в 1936 г.

№ 158. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 860/1 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22.

№ 159. *Frejlexs. Фрейлехс.* Фонозапись № 251/2 с голоса студента театральной студии А. Маршака в Одессе в 1930 г. Пьеса была усвоена им от местных музыкантов.

№ 160. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 161. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность до (на кварту выше).

№ 162. *Frejlexs. Фрейлехс.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 163, 164, 165. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность № 164 ре (на квинту выше).

№ 166. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись М. Я. Береговского от скрипача М. И. Рабиновича, руководителя Еврейского народного гос. инструментального ансамбля, в Киеве в 1937 г.

№ 167. *Frejlexs. Фрейлехс.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 168. *Skočne. Скочна.* Фонозапись № 861/1 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 169. *Šer. Шер.* Фонозапись № 920/1 с голоса колхозника М. Озырянского, старого колониста, в колонии Бобровый Кут Калининдорфского р-на Николаевской области в 1936 г. Пьеса была перенята им от калининдорфских клезмеров.

№ 170. *Šer. Шер.* Запись М. Я. Береговского от колхозника М. Ляско в колхозе им. Воровского Фрайдорфского р-на в Крыму в 1937 г.

№ 171. *Šer. Шер.* Фонозапись № 844/1 от Б. Дулицкого. См. примеч. к № 96. Оригинальная тональность.

№ 172. *Šer. Шер.* Запись В. Месмана относится к 1912 году. Из архива Общества еврейской народной музыки в Петрограде. Оригинальная тональность до (на кварту выше). На эту мелодию распевают популярную песню «Špilt že mir, klezmorimlex» («Сыграйте же мне, музыканты»).

№ 173. *Šer. Шер.* Фонозапись № 836/3 от З. Гулермана. См. примеч. к № 20. На мелодию первого или второго колена, которое представляет собою вариантную разработку первого, распевают популярную в народе песню «Mexuteneste majne» («Сватьюшка»).

№ 174. *Šer. Шер.* Фонозапись № 919/5 с голоса М. Озырянского в Бобровом Куте Калининдорфского р-на Николаевской области в 1936 г. См. примеч. к № 169.

№ 175. *Šer. Шер.* Запись М. Я. Береговского от И. Добрушина в Киеве в 1937 г.

№ 176. *Šer. Шер.* Фонозапись № 861/3 от Б. Чернявского. См. примеч. к № 22. Оригинальная тональность си♭ (на м. терцию выше).

№ 177. *Šer. Шер.* Фонозапись № 972/3 с голоса парикмахера И. Ладермана (29 лет) в Фастове в 1929 г.

№ 178. *Šer. Шер.* Фонозапись № 831/1 от М. Слободского. См. примеч. к № 15. Оригинальная тональность ми♭ (на б. терцию ниже).

№ 179. *Šer. Шер.* Фонозапись № 925/2 с голоса старого колониста-колхозника А. Аврутина в Бобровом Куте Калининдорфского р-на Николаевской области в 1936 г.

№ 180. *Šer. Шер.* Запись М. Я. Береговского от Г. Баркагана. См. примеч. к № 3.

№ 181. *Šer. Шер.* Фонозапись № 845/6 от Б. Дулицкого. См. примеч. к № 96.

№ 182. *Šer. Шер.* Фонозапись № 731/3 с голоса Д. Бергельсона в Киеве в 1931 г. Мелодия была перенята им от клезмеров в Умани.

№ 183. *Šer. Шер.* Фонозапись № 983/3 с голоса колхозника Г. Азриэля (из старых колонистов) в колонии Найдаровке Ново-Златопольского р-на Днепропетровской области в 1936 г.

№ 184. *Šer. Шер.* Фонозапись № 875/4 с голоса контрабасиста И. Чернявского в Киеве в 1935 г.

№ 185. *Šer. Шер.* Запись скрипача Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 186. *Šer. Шер.* Фонозапись № 898/1 с голоса колхозницы Г. Кабацкой (23 года) в Калининдорфе Николаевской обл. в 1936 г.

№ 187. *Šer. Шер.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 188. *Šer. Шер.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 189. *Šer. Шер.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание М. Я. Береговского). Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 190. *Šer. Шер.* Запись скрипача Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 191, 192, 193. *Šer. Шер.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность № 191 и 192 — ля (на б. секунду выше), № 193 — ре (на квинту выше).

№ 194. *Šer. Шер.* Запись альтиста Л. Альтмана, много лет игравшего в клезмерских капеллах Бердичева и других городов, в Тирасполе в 1936 г. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 195. *Šer. Шер.* Фонозапись № 110/ 2 от флейтиста И. Триплика (56 лет) в Славуте в 1929 г. На эту мелодию распевали популярную песню «Špilt mir op di naje šer» («Сыграйте же мне новый шер»).

№ 196. *Šer. Шер.* Фонозапись № 920/2 с голоса старого колониста-колхозника А. Краснышевского (68 лет) в Бобровом Куте Калининдорфского р-на Николаевской обл. в 1936 г.

№ 197. *Šer. Шер.* Запись М. Я. Береговского от Д. Бендаса в Киеве в 1938 г.

№ 198. *Pleskun. Плескун.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 199. *Pleskun. Плескун.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание М. Я. Береговского). Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 200. *Pleskun. Плескун.* Запись В. Месмана в 1912 г. Из архива Общества еврейской народной музыки в Петрограде. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 201. *Pleskun. Плескун.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 202. *Pleskun. Плескун.* Запись контрабасиста Кнайфеля в Виннице в 1937 г. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 203. *Bejgele. Бубличек (хоровод).* Запись В. Месмана в 1912 г. Из архива Общества еврейской народной музыки в Петрограде. Оригинальная тональность.

№ 204. *Bejgele. Бубличек (хоровод).* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 205, 206, 207. *Bulgariš. Болгарский.* Запись скрипача Г. Гершфельда в Тирасполе в 1937 г. Оригинальная тональность № 206 — ре (на квинту выше).

№ 208. *Bulgar. Болгарский.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3.

№ 209. *Bulgar. Болгарский.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание М. Я. Береговского).

№ 210. *Xosid. Хосид.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 211, 212. *Xosid. Хосид.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность обоих номеров ля (на б. секунду выше).

№ 213. *Xosid. Хосид.* Из рукописных нот неизвестного клезмера (собрание М. Я. Береговского). Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 214. *Xosid. Хосид.* Запись контрабасиста Кнайфеля в Виннице в 1937 г. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше). На мелодию первого колена распевали юмористическую песню «Ej, xosid, xosid, bo, a trunk branfn iz nito» («Эй, хосид, хосид, нет глотка водки»).

№ 215, 216. *Xosid. Хосид.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность обоих номеров ре (на квинту выше).

№ 217. *Štok. Танец с палкой.* Фонозапись № 838/4 от З. Гулермана. См. примеч. к № 20.

№ 218. *Štok. Танец с палкой.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 219. *Ange. Анге.* 220. *Ot azoj. Вот так.* Запись Г. Гершфельда. Оригинальная тональность № 219 — ля (на б. секунду выше), № 220 — ре (на квинту выше).

№ 221. *Lomir zix iberbetn. Помиримся.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. На эту мелодию распевали песню «Lomir zix iberbetn» («Давай помиримся»).

№ 222. *Barojgez-tanc. Танец ссоры.* № 223. *Alter jidišer tanc. Старинный еврейский танец.* Запись В. Месмана в 1912 г. Из архива Общества еврейской народной музыки в Петрограде.

№ 224. *Šuster. Танец сапожника.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Сольный танец, в котором танцующий изображает процесс изготовления сапога сапожником. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 225. *Šuster. Танец сапожника.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 226. *Žok. Жок.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 227. *Žok. Жок.* Запись контрабасиста Кнайфеля в Виннице в 1937 г.

№ 228, 229. *Žok. Жок.* Из рукописных нот Б. Сахновского. См. примеч. к № 4. Оригинальная тональность № 228 ля (на б. секунду выше).

№ 230. *Žok. Жок.* Запись А.-Е. Маконовецкого. См. примеч. к № 6. Оригинальная тональность ре (на квинту выше).

№ 231. *Žok. Жок.* Фонозапись № 837/3 от З. Гулермана. См. примеч. к № 20.

№ 232. *Olandre (londre). Оляндра.* Запись контрабасиста Кнайфеля в Виннице в 1937 г. Оригинальная тональность ля (на б. секунду выше).

№ 233. *Olandre (londre). Оляндра.* Фонозапись № 246/2 с голоса А. Маршака в Одессе в 1930 г. См. примеч. к № 159. При многократном повторении возникают варианты.

№ 234. *Olandre (londre). Оляндра.* Фонозапись № 937/4 от З. Гулермана. См. примеч. к № 20.

№ 235. *Olandre (londre). Оляндра.* № 236. *Volex. Валашский танец.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность № 235 си♭ (на м. терцию выше).

№ 237. *Volex. Валашский танец.* Запись М. Коменданта относится к 1885 году. Из архива Общества еврейской народной музыки в Петрограде. Оригинальная тональность ми (на м. терцию ниже).

№ 238, 239. *Volex. Валашский танец.* Запись Г. Баркагана. См. примеч. к № 3. Оригинальная тональность № 239 ре (на квинту выше).

14 — Зак. 325 с 7053 к

ИСПОЛНИТЕЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ, ВКЛЮЧЕННЫХ В НАСТОЯЩЕЕ ИЗДАНИЕ

I. Инструменталисты

Белявский Ф., кларнетист — № 66
Березин Я., кларнетист — № 119, 145, 157
Гулерман З., флейтист — № 20, 21, 35, 59, 173, 217, 231, 234
Дулицкий Б., кларнетист — № 96, 110, 129, 132, 152, 153, 171, 181
Пульвер Л. М., скрипач — № 17, 127
Рабинович И. С., пианист — № 122
Рабинович М. И., скрипач — № 166
Свительский Ф., скрипач — № 104, 126
Слободской М., кларнетист — № 15, 30, 45, 53, 87, 88, 98, 136, 155, 156, 178
Триплик И., флейтист — № 9, 195
Чернявский Б., кларнетист — № 22, 33, 41, 49, 54, 58, 75, 107, 109, 112, 114, 137, 158, 168, 176
Штейнгарт М., скрипач — № 18
Штейнгарт Я., кларнетист — № 26

II. Исполнители, с голоса которых были сделаны слуховые записи или фонограммы

Аврутин А. — № 179
Азриэль Г. — № 183
Бергельсон Д. — № 2, 23, 182
Бендас Д. — № 197
Гамерберг М. — № 13
Гуревич — № 1
Диамант М. — № 67
Добрушин И. — № 175
Кабацкая Г. — № 186
Карлык Я. — № 79
Краснышевский А. — № 196
Ладерман И. — № 177
Ляско М. — № 170
Мазовер — № 128
Маршак А. — № 159, 233
Меламед Р. — № 78
Озырянский М. — № 169, 174
Пивоваров М. — № 95
Ройтенберг Д. — № 24
Чернявский И., контрабасист — № 184

АВТОРЫ СЛУХОВЫХ ЗАПИСЕЙ И РАСШИФРОВОК ФОНОГРАММ, ВЛАДЕЛЬЦЫ НОТНЫХ СОБРАНИЙ

Альтман Л. — № 57, 194 (*2 записи*)
Баркаган Г. — № 3, 5, 12, 16, 38, 76, 83, 90, 97, 111, 120, 121, 131, 141, 146, 149, 161, 163, 164, 165, 167, 188, 191, 192, 193, 208, 211, 212, 215, 216, 221, 225, 235, 236, 238, 239 (*36 записей*)
Береговский М. — № 2, 24, 102, 104, 119, 122, 126, 145, 157, 166, 170, 175, 180, 197 (*14 записей*)
Гершфельд Г. — № 50, 51, 52, 65, 80, 81, 89, 118, 133, 134, 148, 150, 185, 190, 205, 206, 207, 219, 220 (*19 записей*)
Грудский Л. — № 91 (*1 запись*)
Зисерман В. — № 44, 106, 124, 151 (*4 записи*)
Кнайфель — № 40, 123, 202, 214, 227, 232 (*6 записей*)
Комендант М. — № 36, 237 (*2 записи*)
Магазинер Я. — № 32, 39, 154 (*3 записи*)

Маконовецкий А.-Е. — № 6, 8, 10, 14, 25, 27, 29, 37, 46, 47, 61, 63, 64, 68, 70, 71, 72, 74, 77, 82, 84, 85, 93, 100, 103, 108, 113, 115, 117, 138, 139, 140, 143, 187, 201, 204, 210, 218, 224, 230 (*40 записей*)

Береговский М. (расшифровки фонограмм) — № 1, 9, 13, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 30, 33, 35, 41, 45, 49, 53, 54, 58, 59, 62, 66, 67, 75, 78, 79, 87, 88, 95, 96, 98, 107, 109, 110, 112, 114, 127, 128, 129, 132, 136, 137, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 168, 169, 171, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 186, 195, 196, 217, 231, 233, 234 (*69 записей*)

Береговский М. (рукописные ноты неизвестных клезмеров) — № 11, 19, 28, 48, 99, 125, 144, 147, 189, 199, 209, 213 (*12 записей*)

Кисельгоф З.-А. (собрание рукописных нот неизвестных клезмеров) — № 60, 86, 130, 135 (*4 записи*)

Месман В. (архив Общества еврейской народной музыки в Петрограде) — № 101, 172, 200, 203, 222, 223 (*6 записей*)

Сахновский Б. (рукописные ноты) — № 4, 7, 31, 34, 42, 43, 55, 56, 69, 73, 92, 94, 105, 116, 142, 160, 162, 198, 226, 228, 229 (*21 запись*).

ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

МЕСТА ПРОИСХОЖДЕНИЯ ИЛИ БЫТОВАНИЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ [1]

1. Киевская область (всего *140* номеров) —
   а) Местечки Хабно, Коростень, Радомышль (*40 записей*):
   № 6, 8, 10, 14, 25, 27, 29, 46, 47, 61, 63, 64, 68, 70, 71, 72, 74, 77, 82, 84, 85, 93, 100, 102, 103, 108, 113, 115, 117, 138, 139, 140, 143, 187, 201, 204, 210, 218, 224, 230.
   б) Бердичев (*22 записи*):
   № 50, 51, 52, 57, 65, 80, 81, 89, 118, 133, 134, 148, 150, 166, 185, 190, 194, 205, 206, 207, 219, 220.
   в) Белая Церковь (*17 записей*):
   № 22, 23, 41, 49, 54, 58, 66, 75, 107, 109, 112, 114, 137, 158, 168, 176, 184.
   г) Местечки Богуслав, Брусилов, Звенигородка, Коростышев, Макаров, Умань и Фастов (*64 записи*):
   № 2, 4, 7, 15, 17, 20, 21, 23, 30, 31, 32, 34, 35, 39, 42, 43, 45, 53, 55, 56, 57, 69, 73, 79, 87, 88, 92, 94, 96, 98, 104, 105, 110, 116, 126, 127, 129, 132, 136, 142, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 162, 166, 170, 171, 173, 175, 177, 178, 181, 182, 197, 198, 217, 226, 228, 229, 231, 234.
2. Старые еврейские земледельческие колонии Романовка, Калининдорф (быв. Сейдеменухо), Новозлатополь и др. бывших губерний Херсонской и Екатеринославской (ныне Днепропетровская область) (*46 записей*):
   № 3, 5, 12, 16, 62, 76, 83, 90, 91, 95, 97, 111, 120, 121, 128, 131, 141, 146, 149, 161, 163, 164, 165, 167, 169, 174, 179, 180, 183, 186, 188, 191, 192, 193, 196, 208, 211, 212, 215, 216, 221, 225, 235, 236, 238, 239.
3. Винница (*10 записей*): № 40, 44, 106, 123, 124, 151, 202, 214, 227, 232.
4. Бывшая Подольская губерния (*3 записи*):
   а) Местечко Богополь
   № 18, 26;
   б) Местечко Меджибодж
   № 13.
5. Разные города и местечки (Одесса, Тирасполь, Славута, Чуднов, Переяслав и др.) (*11 записей*):
   № 1, 9, 67, 86, 119, 122, 145, 157, 159, 195, 233.
6. Место происхождения или бытования неизвестно (*19 записей*) [2]:
   № 11, 28, 48, 60, 99, 101, 125, 130, 135, 144, 147, 172, 189, 200, 209, 213, 222, 223, 237.

---

[1] В настоящем перечне чаще всего указаны места бытования или происхождения, но не места записи произведений. Они, естественно, не всегда совпадают. Сведения о различных территориальных пунктах нередко объединены, так как записи сделаны от лиц, игравших в разных местах (поэтому репертуар их и типичен для целого ряда местечек).

Примеч. ред.: По всей вероятности, этим объясняется также то обстоятельство, что некоторые пьесы (№ 23, 57, 166) указаны дважды в связи с различными населенными пунктами.

[2] К этому пункту, очевидно, следует отнести № 19, 24, 33, 36, 37, 38, 59, 78, 199, 203 (*10 записей*), не указанные автором. — *Примеч. ред.*

ПРИМЕЧАНИЯ К ТРУДУ М. БЕРЕГОВСКОГО «ЕВРЕЙСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА»

Настоящая публикация представляет собой первый в нашей стране опыт обобщающей антологии и частичного исследования образцов еврейской инструментальной народно-профессиональной (клезмерской) музыки Украины. Автором его является известный советский музыковед Моисей Яковлевич Береговский (1892—1961).

Инструментальные образцы еврейского народного музыкального искусства публикуются в нашей стране не впервые — примерно 80 образцов содержат сборники того же автора 1938-го и 1962 годов [1], ставшие библиографической редкостью.

«Еврейская народная инструментальная музыка» — один из трудов Береговского по еврейскому музыкальному фольклору (как было указано, — III том по авторской нумерации; пока не опубликованы «Напевы без слов» и «Народные музыкально-театральные представления», так называемые «Пурим-шпили», — соответственно IV и V тома) [2].

Охарактеризуем вкратце фольклористическую деятельность Береговского, привлекая для этой цели такие малоизвестные литературные материалы, как его автобиография (рукопись) и отзывы о научных трудах Береговского К. В. Квитки и М. Ф. Гнесина, данные в связи с защитой им кандидатской диссертации (хранятся в семейном архиве).

М. Береговский был фольклористом широкого профиля. Участие в многочисленных фольклорных экспедициях, запись тысяч образцов музыкального творчества народов и этнических групп СССР, большая организаторская работа в системе Академии наук УССР, учебно-методическая работа в Киевской консерватории, свыше 40 научных трудов — свидетельства огромного диапазона деятельности этого неутомимого фольклориста-энтузиаста. «Приступив к работе в Институте еврейской культуры [3], — пишет в своей рукописной автобиографии М. Береговский, — я не нашел там никаких материалов по еврейскому музыкальному фольклору. К 1941 году фонотека [...] насчитывала свыше 1200 фоноваликов — около 3000 записей, из которых свыше 600 я фонографировал лично во многих экспедициях, совершенных мною (в УССР, БССР, западные области). Кроме того, [...] собрано до 4000 записей на слух непосредственно от исполнителей, из которых мною лично записано свыше 1000 номеров народных песен и инструментальных произведений.

---

[1] Береговский М. и Фефер И. Еврейские народные песни. — Киев, 1938; Береговский М. Еврейские народные песни / Под общей ред. С. В. Аксюка. — М., 1962.

[2] Из архива Береговского, хранящегося в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК), опубликована лишь одна небольшая работа — «Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре (к вопросу о семантических свойствах лада)». — В сб.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР / Сост. и ред. И. И. Земцовский. М., 1973.

[3] Названный институт в 1929 г. входил в систему Академии наук Украинской ССР. — *М. Г.*

В 1936 году [...] я совершил экспедицию по собиранию украинского музыкального фольклора. Мной записано и расшифровано было 250 песен. [...] В консерватории [1] я приступил к изготовлению звучащей хрестоматии по музыкальному фольклору народов УССР [...]. К началу войны я успел подготовить [к изданию] ряд разделов по украинскому фольклору (думы — оригинальные записи и перепись на пластинки фонографических записей Колессы, Сластиена, Квитки [...], исторические песни, обрядовые песни, в том числе полный вариант украинской свадьбы, записанные мной в 1939 году от колхозниц с. Каменка Киевской области и др.), образцы музыкального фольклора мариупольских греков, болгар, чехов, цыган и др. [...]. В 1941—1942 гг., во время пребывания Академии наук УССР в г. Уфе, я работал над башкирским музыкальным фольклором. Мною записано до 100 башкирских народных песен и музыкальных произведений, написана работа о башкирских народных музыкальных инструментах и очерк по истории музыкальной жизни г. Уфы. В 1942—1943 гг. я записал 50 украинских народных песен и написал работу о народно-песенном репертуаре украинцев Башкирии».

Для М. Береговского-фольклориста характерна была тесная связь научно-исследовательской и собирательской работы: он не был кабинетным ученым, и даже постановка таких теоретических проблем, как проблема лада, увязывалась им с его собственными непосредственными наблюдениями.

Ниже приводятся отзывы М. Ф. Гнесина и К. В. Квитки о трудах М. Я. Береговского.

«Я хорошо знаком с большей частью работ М. Я. Береговского в области еврейского музыкального фольклора — один из них просматривал и изучал по печатным материалам, другие рассматривал в рукописи, — с которыми автор систематически знакомил меня. Безусловно, труды М. Я. Береговского относятся к лучшему и наиболее ценному из того, что сделано в еврейской фольклористике. Основной труд Береговского — четыре [2] тома, посвященных еврейскому музыкальному фольклору, — это целая энциклопедия еврейской песни. Ценнейшие находки в еврейском музыкально-инструментальном творчестве, добросовестность записи, рациональность, культурность и научная осторожность в подборе, систематизации и освещении материала — таковы качества этого труда. Четвертый (то есть пятый. — *М. Г.*) том, посвященный народно-театральным произведениям, открывает положительно новую страницу в истории еврейского народного творчества. Эта область почти не была известна науке. Все, что было в этой области собрано и обследовано до Береговского, крайне незначительно. Пребывание М. Я. Береговского на Украине помогло ему открыть целые залежи драгоценных материалов еврейского народного творчества в интересных сплавах с творчеством украинским. Неменьшую ценность имеют и популярные сборники Береговского. Хороший подбор материала и удачная систематизация помогают пользоваться ими как в практической музыкально-общественной жизни, так и в научной работе. Мне лично они были бесконечно полезны во время сочинения большого очерка по истории еврейской песенности на территории СССР. Очень ценны и содержательны статьи Береговского по теории и истории еврейской народной песенности и исполнительства. Серьезность [...] и неутомимость всей деятельности М. Я. Береговского достойны самой высокой оценки.

Заслуженный деятель искусств,
профессор Ленинградской консерватории
Мих. Гнесин
Йошкар-Ола Марийской ССР, 24 сентября 1942 года».

«Работа М. Я. Береговского по музыкальному фольклору была мне близка и непосредственно известна в 1928—33 годах, когда я состоял руководителем Кабинета музыкальной этнографии Академии наук УССР. М. Я. Береговский в этот промежуток времени приобрел в названном Кабинете методические навыки, соответствовавшие уровню, достигнутому в деятельности Кабинета, и произвел по поручению Кабинета значительную работу — запись караимских песен в количестве около 100, а затем, заняв пост заведующего подобным же Кабинетом в Институте еврейской культуры, поддерживал общение с Кабинетом музыкальной этнографии по методологическим вопросам. Посетив Кабинет, которым заведовал М. Я. Береговский, я убедился в том, что он проявил большую энергию в деле сосредоточения там материалов, находившихся в других городах, и в деле собирания новых материалов. Изданный в 1934 году сборник

---

[1] С 1937 по 1941 год одновременно с работой в Академии наук М. Береговский заведовал Кабинетом музыкальной этнографии и звукозаписи при Киевской ордена Ленина государственной консерватории и читал на историко-теоретическом факультете курс музыкального фольклора. — *М. Г.*

[2] Не четыре, а пять томов. М. Гнесин упустил из виду сборник 1938 года, являвшийся вторым томом пятитомника. Первый том пятитомника вышел в 1934 году (см. отзыв К. Квитки). — *М. Г.*

еврейских песен, записанных лично М. Я. Береговским, является одним из крупнейших и наилучших трудов по музыкальному фольклору в Советском Союзе. В последние годы М. Я. Береговский, приезжая в Москву, посещал фольклорный кабинет Московской консерватории, научным руководителем которого я состою, и вел со мною продолжительные беседы. На основании этих бесед я имею возможность засвидетельствовать, что рост М. Я. Береговского как исследователя продолжается, что интересы и познания его выходят за пределы еврейского фольклора и приводят его к постановке важных проблем истории музыки. М. Я. Береговский является одним из виднейших представителей музыкальной фольклористики в Советском Союзе, одним из весьма малого числа специалистов, соединяющих большой практический опыт в фонографировании и нотировании народных мелодий с знанием специальной литературы не только русской и украинской, но и немецкой.

Профессор Московской консерватории им. П. И. Чайковского
К. Квитка
16/IX 1942 года».

Литературная часть труда Береговского (литературно-теоретическое Введение), написанное рукой чрезвычайно эрудированного ученого, знатока еврейской народной музыки, представляет огромную научно-историческую ценность (определение «теоретический» в прямом смысле можно отнести главным образом только к разделу «Лады клезмерской музыки», все остальные являются преимущественно историческими). В ней обрисованы клезмеры XIX века, особенности клезмерской музыки и черты клезмерской исполнительской интерпретации; привлечен уникальный фактологический материал, исторические сведения почерпнуты из архивных документов и литературных памятников, описания снабжены редкими иллюстрациями. Историческая часть работы даже без нотного материала — выдающийся вклад в музыкальную этнографию народов СССР.

Труд Береговского включал 258 произведений клезмерского свадебного репертуара Украины, отобранных им из числа 700, зафиксированных к 1938 году.

Сопоставление числа всех собранных автором сочинений с первоначально помещенными в настоящий труд свидетельствует о тщательном отборе, при этом представлены жанрово и интонационно многообразные разновидности пьес свадебного клезмерского репертуара. Встречаются и посредственные пьесы, но и они важны для истории, для науки. Общий же уровень музыкального материала сборника очень высок. Он достоин внимания не только музыканта-любителя, но и самого взыскательного профессионала, а также исследователя-фольклориста, и в качестве объекта исследования дает возможность изучить ряд проблем: сплав инструментальных и вокальных интонаций в произведениях клезмерской музыки разных жанров и преобладание тех или иных в зависимости от жанра произведения; ладовый строй клезмерских произведений; связь клезмерской музыки с хасидской [1] и со светской (не религиозной) народной песней, с синагогальным речитативом; влияние на неё преимущественно молдавского и украинского народного творчества; национальное своеобразие клезмерского творчества на Украине (некоторые из перечисленных проблем освещены в нашей помещенной ниже статье «Клезмерская музыка Украины»).

Настоящему изданию предшествовала брошюра Береговского с тем же названием («Еврейская инструментальная народная музыка» — «Idiše instrumentale folksmuzik») [2], которая мало известна музыковедам, так как она вышла на еврейском языке. Она была задумана как «руководство по изучению музыкальной деятельности еврейских клезмеров», как гласит пояснение на титульном листе. Брошюра состоит из Введения и Руководства. Она призывает учителей, заведующих клубами, библиотеками, деятелей культуры города и деревни и особенно работников

---

[1] В хасидизме — демократически-религиозном течении, распространенном среди евреев Восточной Европы в XVIII—XIX веках,— придавалось большое значение музыке, благодаря ему чрезвычайно оживилось развитие еврейской народной песни. «Хасидизм, основанный Исроэлем Баал Шем Товом (1690—1760) в Подолье, — пишет в предисловии к сборнику еврейских песен литературовед из ГДР Эбергард Рейблинг, — исходил из того, что не только ученый и талмудист, но и необразованный, простой человек имеет возможность приблизиться к богу, быть хасидом (благочестивым) и даже достичь сана цадика (праведника). Ослабляя тем самым религиозный канон, хасидизм придал вместе с тем религиозному учению оптимистические черты. Согласно представлениям хасидов, к богу можно приблизиться путем сильного выражения чувств страдания, надежды и откровения, воздействующих через мелодию более непосредственно, чем через слово. Поэтому цадики создавали новые музыкальные произведения, которые хасиды восторженно пели. [...] Высшая степень выражения чувства, согласно хасидизму, достигалась пением мелодий без слов, сопровождавшимся экстатическими танцами» («Es brennt, Brüder, es brennt». Jiddische Lieder... — Rütten, Loening, Berlin, 1968, S. 10, 11). Здесь и ниже цитаты из книг на еврейском языке даны в нашем свободном переводе.

[2] Beregovski M. Idiše instrumentale folks-muzik. — Kiev, 1937.

школы и участников самодеятельных коллективов (хороводов [1], оркестров, драмкружков) принять участие в собирательской работе. Руководство содержит инструкцию, как и что собирать, и тематические разделы, по каждому из которых составлены вопросы анкетного типа. Тематика вопросника брошюры предвосхищает тематику литературного Введения настоящего издания. В основу ряда разделов последнего легли ответы, полученные собирателем непосредственно от исполнителей-клезмеров. Важными представляются высказанные в брошюре соображения Береговского относительно неправомерности постановки исторических проблем на ограниченном, местном материале, которые удостоверяют историзм позиции автора. Поскольку они не нашли отражения в настоящей публикации, мы считаем целесообразным их привести. Береговский полагает, что можно восстановить клезмерский репертуар второй половины XIX века, основываясь на материалах, собранных в Советском Союзе. Что же касается более раннего клезмерского репертуара, то, согласно его убеждению, следы его намного легче будет обнаружить на обширном музыкальном материале, собранном не только в СССР (Украина, Белоруссия, Молдавия, Еврейская автономная область), но и в Литве [2], Польше, Галиции, Румынии, Чехословакии, Америке и т. д. «Он (более обширный с национальной точки зрения музыкальный материал. — *М. Г.*) даст, — пишет Береговский, — во-первых, полную картину второй половины XIX века, во-вторых, поможет вскрыть следы более раннего клезмерского репертуара, который мог, пусть в измененной форме и со многими местными наслоениями, сохраниться до наших дней. Я хочу подчеркнуть, — продолжает автор, — что основательное изучение еврейской инструментальной музыки станет возможным только тогда, когда мы будем иметь соответствующий музыкальный материал целого ряда стран [...]. Ставить и разрабатывать проблемы только на местном материале, тогда как материал других стран [...] нам совершенно не знаком, — подобное изучение может быть лишь предварительным и недостаточно плодотворным. Зачастую мы будем сталкиваться с такими явлениями, исторические корни которых нам не ясны или вообще скрыты, и местный музыкальный материал очень мало поможет нам объяснить то или иное из них» [3]. Далее в качестве конкретного примера загадочного художественного явления, исторические корни которого нельзя вскрыть на национально ограниченном музыкальном материале, Береговский приводит танец шер. Шер ни разу не упоминается в еврейской литературе, однако этот танец был распространен в еврейском быту в Белоруссии, Литве, Польше и на Украине. Он не перенят у украинцев, у которых, как отмечает Береговский, нет подобного танца (если украинцы и танцевали шер, то они сами перенимали его у евреев). По его предположению, много веков назад евреи переняли этот танец в Германии и в большой мере ассимилировали его, во всяком случае, музыку танца. Факт заимствования германскими евреями танца шер (Schärer) был установлен Береговским во время изучения капитального труда Ф. Беме по истории немецкого танца [4].

Брошюра предвосхищает настоящее издание и с точки зрения освещения истории клезмерских компаний (капелл) в Польше и Западной Европе в средневековье. При этом была привлечена немногочисленная по названиям литература по данному вопросу, имеющаяся в библиотеках СССР; использован был также Литовский областной пинкос (протокольная книга) 1650 года.

Незадолго до смерти Береговского, в конце 50-х годов за рубежом появились два исследования по истории клезмеров и клезмерской музыки: «История народного искусства» (Toldót haamanút haamimit») Исаака Ривкинда [5] и труд Йоахима Стучевского «Еврейские народные музыканты» («Klezmorim») [6].

Чрезвычайный интерес представляет книга И. Стучевского. Поскольку ее публикация опередила издание настоящего труда и она в нашей стране почти не известна, остановимся на ней подробнее. По своему профилю это научно-популярная книга, состоящая из трех частей: I часть — история клезмеров; II часть — мир клезмеров; III часть — клезмерская музыка.

Стучевский привлек обширнейшую литературу по истории клезмеров и клезмерского искусства (в его распоряжении находились библиотеки, архивы и книгохранилища всей Западной Европы). Книга содержит фотографии и нотное приложение из 50 номеров. Около 20 нотных образцов (помимо приложения) помещено в самом тек-

---

[1] Очевидно, имелись в виду хореографические кружки. — *Примеч. ред.*

[2] Напомним, что брошюра писалась в 1937 году, когда нынешняя Литовская Советская Социалистическая Республика еще не входила в состав СССР.

[3] Beregovski M. Idiše folks-muzik, z. 6, 7.

[4] Böeme F. M. Geschichte des Tanzes in Deutschland. Darstellender Theil. — Leipzig, 1886, Bd. I; Musikbeilagen. — Leipzig, 1886, Bd. II.

[5] Rivkind I. Toldót haamanút haamimit. — Jerusalem, 1960 (на иврите). И. Ривкинд — выходец из Польши, исследователь и библиограф, свыше 40 лет заведовавший обширной библиотекой при синагоге Шехтера в Нью-Йорке. Вторая глава упомянутого исследования называется «Народные музыканты» («Klezmorim»).

[6] Stutschewski J. Klezmorim. — Jerusalem, 1959 (на иврите).

сте книги. Источниками музыкального материала служили «Древняя еврейская музыка» Арнольда Нодля, в свою очередь заимствовавшего примеры из сб. «Hannoversches Kompendium», 1744 (Nodl A. Musica Hebraica. — Berlin, 1924), собрание Лео Винца (см.: Gemeindelblatt, Berlin, Juni, 1928); записи от выходцев из Литвы и Украины, а также двенадцать записей из второго тома Береговского (сборника 1938 года) [1]. Стучевский хорошо знал брошюру Береговского «Еврейская народная инструментальная музыка» (в ряде случаев на нее ссылается) и другие его работы: «Еврейские народные музыканты, их творчество и быт» [2], упомянутый сборник 1938 года.

Важной отличительной чертой книги Стучевского является использование народной песни в качестве источника сведений о клезмерах и клезмерской музыке. Намного полнее, чем у Береговского, освещается роль бадхона и приводится ряд бадхонских песен. Основываясь на личных воспоминаниях разных лиц, особенно выходцев из Литвы, а также на упомянутой выше книге Нодля, Стучевский существенно расширяет жанровый круг клезмерской музыки, выводя ее за пределы свадебного обряда, которым она ограничена у Береговского. В третьей части своей книги Стучевский затрагивает вопрос взаимосвязей клезмерской музыки с музыкой народов, среди которых жили евреи. Он касается некоторых особенностей клезмерской инструментальной музыки (например, элемента импровизации в творчестве клезмеров), приводит некоторые ее типичные ритмы, заключительные попевки. Лады он подменяет звукорядами (с. 202—209), но одновременно высказывает интересные соображения относительно генезиса увеличенной секунды в еврейской музыке (сходные с соображениями Леонида Сабанеева на этот счет). Далее рассматривается строение многочастных пьес, даются краткие характеристики музыки различных танцев (фрейлехса, шера, хосида, кошертанца, скочны, казачка и т. д.), сходные с характеристиками Береговского.

Сравнение публикуемого труда Береговского и книги Стучевского позволяет сделать некоторые выводы.

Труды Береговского и Стучевского, написанные на одну и ту же тему (о клезмерах и клезмерской музыке), в каком-то смысле дополняют друг друга. У Стучевского очень широко представлены исторические сведения о клезмерах, сравнительно небольшой, но разнообразный музыкальный материал охватывает как Западную, так и Восточную Европу (в частности, Литву). У Береговского же исторические сведения не полны, зато он располагает несравненно большим музыкальным материалом, собранным, к тому же, в основном в одном регионе; мелодии у него представлены группами вариантов, а эти последние сопоставляются по принципу контраста. Такая планировка материала дает возможность изучить вариационное искусство клезмеров, разворачивая одновременно перед слушателем галерею образов клезмерской музыки. Важно отметить, что у него имелась возможность отбора (258 образцов из 700!) наиболее типичного и выразительного музыкального материала, в то время как у Стучевского такой возможности, по-видимому, не было.

Научный уровень литературной части работы в целом у Стучевского выше, он более осторожен в суждениях, его формулировки более точны и ясны. При этом у него надежная основа — досконально изученный обширный исторический материал.

Музыковедчески-аналитические разделы трудов обоих авторов не вполне удовлетворительны, что в каждом отдельном случае может быть оправдано разными задачами, которые они себе ставили: у Береговского — преимущественно публикация музыкального материала (включающая исследовательские моменты), у Стучевского — научно-популярное издание.

Настоящая рукопись была закончена в 1938 году [3].

За 40 с лишним лет, прошедших со времени завершения рукописи, естественно, появились различные новые материалы, а также исследования по данной теме (за рубежом). Прогресс музыкальной фольклористики и в нашей стране за последние 40 лет, спорность некоторых положений, неточности, устаревшие даты, нечеткие порой формулировки Введения труда Береговского обусловили необходимость настоящих при-

---

[1] К сожалению, не указано, откуда они взяты. Единственное указание на сборник Береговского («mitox hasefer «Idiše folks-lider» M. Beregovski ve' Fefer, meluxe-farlag, Kiev, 1938») ошибочно отнесено к образцу Бернштейна (Bernštejn A. M. Muzikališer pinkos, № 7a). Что же касается цитирования этнографических описаний, ссылки на сборник Береговского даются всегда верно.

[2] Idiše klezmer, zejer šafn un štejger (на евр. языке) (in: Almanax «Sovetiš», 1941, № 12, z. 412—450).

[3] Годы 1938—1960, значащиеся в конце Введения, могут ввести читателя в заблуждение относительно даты завершения рукописи. На самом деле в 1960 году она была лишь просмотрена автором, готовившим её к изданию; была добавлена (на с. 5) сноска с указанием существовавшего на конец 1948 года количества записей клезмерской музыки.

мечаний, а также небольших купюр литературной части рукописи[1] и некоторого сокращения нотных примеров, ненужных, с нашей точки зрения, в работе данного профиля.

Прежде чем перейти к постраничным примечаниям, мы должны еще раз четко определить профиль настоящей работы. Это прежде всего публикация чрезвычайно интересного, уникального музыкального материала, снабженного музыкально-этнографическими описаниями, но не исследование клезмерской музыки. Береговский и не представляет свой труд в качестве исследования, поэтому вряд ли было бы справедливо упрекать автора за отсутствие специальных глав о мелодике, ритмике, форме, взаимоотношении инструментальной и песенной мелодики и т. д. В текстовой части работы мы находим лишь отдельные наблюдения по этим вопросам. О формообразовании сказано больше, но структура трактуется автором исключительно формально, как форма-результат, а не как форма-процесс, он интересуется главным образом структурными схемами, формулами. О мелодическом варьировании и вариантности не говорится ничего; взаимосвязи инструментальной и песенной мелодики сведены к обоюдным заимствованиям.

Нельзя не отметить и скудости хореографических описаний танцев при том, что две трети (если не более) образцов настоящей публикации танцевальны.

Как говорилось, наибольшее внимание из всех средств музыкального языка Береговский-музыковед уделил ладу, которому посвятил специальный раздел. Удачны характеристики выразительных возможностей ладов — фригийского и дорийского, приводятся типичные их попевки; важны статистические данные относительно частоты звучания, использования тех или иных ладов в инструментальной и песенной мелодике.

Образные характеристики Береговского клезмерской музыки превосходны, метки, но они порой не охватывают всего богатства её образного содержания.

Автор широко использовал различные литературные произведения, автобиографии писателей, мемуарную литературу, труды по истории еврейского драматического искусства и культуры и сведения, полученные им от разных лиц во время фольклорных экспедиций.

Однако в числе недостатков труда Береговского с сожалением следует отметить недостаточное использование имевшихся в его распоряжении этнографических материалов и музыкальных образцов, а также недооценку такого важного источника информации о клезмерах и клезмерской музыке России, как еврейская народная песня. Правда, на странице 29 настоящего труда приводятся стихи, но это стихи бадхона Фидельмана, по своим художественным качествам довольно далекие от подлинной народной поэзии и никак её не заменяющие. А ведь тексты таких песен, как «Xackele» («Хацкеле»), «Idl mitn fidl» («Идл со скрипкой»), «Klezmorimlex» («Музыканты»), «Di mezinke ojsgegebn» («Выдана замуж младшая дочь»), и многих им подобных существенно дополнили бы поэтический портрет клезмера и определили значение его искусства в жизни местечковых евреев дореволюционной России. Пробел этот восполняет И. Стучевский в своем исследовании «Еврейские народные музыканты», к которому мы будем неоднократно обращаться в дальнейшем.

В труде Береговского даны этнографические описания и музыка свадьбы. Однако музыкой сопровождалась не только свадьба, но и помолвка (тноим). Не представлены у Береговского такие свадебные танцы, как «безем-танц» («танец с метлой»), «шолем-танц» («танец мира», который играется и поется одновременно), свадебный музыкальный репертуар не дифференцирован в зависимости от социального положения новобрачных (репертуар богатой, средней и бедной свадьбы был различным). Но упрекать в этом автора не следует, так как у него не было соответствующих материалов (сноска к странице 9. Введения содержит в этом смысле важное пояснение об исчезновении сословия клезмеров). Пробелы, касающиеся клезмерского репертуара и соответствующих свадебных церемоний, имеющие место в труде Береговского, восполняет Стучевский в упомянутой книге.

Что касается нотного материала, то в настоящий том Береговский включил не только записи клезмерской музыки Украины, но также архивные записи М. Кисельгофа, относящиеся к началу XX столетия. Непонятно, почему в него не были включены литовско-польские музыкальные образцы Бернштейна, Карпенко и Голомба[2], которые значительно дополнили бы картину клезмерского репертуара Украины. Очень жаль также, что в третий том не вошли три прекрасных образца (инструментальные варианты песен) из второго тома самого Береговского: «A gute naxt» («Доброй ночи»), «Valex» («Валашский танец») и «A volex» («Валашский танец»)[3].

---

[1] Изъяты, в частности, абзацы, содержавшие соображения автора об использовании инонационального музыкального материала в произведениях русских композиторов-классиков и некоторые другие рассуждения, не имевшие прямого отношения к теме; сокращена часть сносок, а некоторые из них введены в основной текст.

[2] См. с. 4—5 предисловия М. Береговского.

[3] Указанные пьесы представлены в нашем дополнительном исследовании клезмерской музыки Украины, помещенном в конце настоящего издания.

с 7053 к

Что касается внутреннего строения нотной части настоящего издания, то мы видим, что фрейлехсы помещены в оба её раздела — в раздел музыки для слушания и музыки для танцев. Мотивы помещения образцов одного и того же жанра в два разных раздела сборника не ясны: фрейлехсы первого и второго разделов по характеру музыки ничем не отличаются друг от друга.

В записях нигде не отмечено глиссандо, столь характерное для исполнительской манеры клезмеров. Особенно досадно то, что представлены лишь одни мелодии, в то время как исполнение их было оркестровым, многоголосным. Надо отметить, что у Береговского была возможность восстановить партитуру оркестровых пьес при содействии своего корреспондента, старейшего руководителя клезмерской капеллы А.-Е. Маконовецкого. «Ноты, которые он выписывал у музыкантов из других городов, — пишет автор, — из Макарова, Радомышля, даже из Белой Церкви, он расписывал для всех инструментов» (с. 30).

Стр. 3

* Частичные ответы на эти вопросы содержатся в очерке И. Липаева «Еврейские оркестры», опубликованном в «Русской музыкальной газете» за 1904 год [1], который автор почему-то обходит молчанием. Иван Липаев, чуваш по национальности, первый обратил внимание музыкальной общественности на самобытное искусство клезмеров. В этом очерке обстоятельно освещается роль оркестра в музыкальной жизни еврейского народа в дореволюционной России, излагаются основы его организации, описывается, как обучаются музыканты и как делится между ними заработок. В очерке тонко передано образное содержание клезмерской (свадебной) музыки [2], увлекательно и достоверно характеризуется игра скрипачей; уделяется внимание творчеству таких народных виртуозов-скрипачей, как Холоденко. «В заключение, — заканчивает свой очерк Липаев, — должен сказать, что вопрос о еврейских оркестрах и их музыке мною далеко не исчерпан. Он нуждается в гораздо более обстоятельном знакомстве с ним и исследовании людей, ближе стоящих к евреям. Моей посильной задачей было только намерение хоть поверхностно познакомить читателей с очень любопытной стороной народа[...], мало, однако, обращавшей внимание наших музыкальных деятелей. Пожелаем же, чтоб наши наблюдения не прошли бесследно и хоть бы отчасти заставили интеллигенцию углубиться в далеко не праздное дело изучения еврейской музыки инструментальной, поскольку она выражается в исполнении еврейских виртуозов и целых оркестров» [3].

Сочный бытовой эпизод из повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант», отражающий участие еврейских музыкантов в украинском музыкальном быту, приводит К. Квитка в своей статье «К изучению украинской народной инструментальной музыки»: «В картине, которую сейчас воспроизведем из упомянутого уже «этюда» В. Г. Короленко «Слепой музыкант», запечатлены, надо полагать, воспоминания автора о быте волынского села в 60-е годы XIX века. Обрисованный здесь молодой крестьянин украинец Иохим [...] — конюх, но как скрипач он стоит на высоте сельского профессионального музыкального мастерства. «Было время, когда в корчме, по воскресеньям, никто лучше не мог сыграть «казака» или веселого польского «краковяка». Когда, бывало, он, усевшись на лавке в углу, крепко притиснув скрипку бритым подбородком и ухарски заломив высокую смушковую шапку на затылок, ударял кривым смычком по упругим струнам, тогда редко кто в корчме мог усидеть на месте. Даже старый одноглазый еврей, аккомпанировавший Иохиму на контрабасе, одушевлялся до последней степени. Его неуклюжий «струмент», казалось, надрывается от усилий, чтобы поспеть своими тяжелыми басовыми нотами за легкими, певучими и прыгающими тонами Иохимовой скрипки, а сам старый Янкель, высоко подергивая плечами, вертел лысой головой в ермолке и весь подпрыгивал в такт шаловливой и бойкой мелодии [...]» [4].

Стр. 4

* Клезмерские мелодии легли в основу сочинений ряда еврейских композиторов России дооктябрьского периода — учеников Н. А. Римского-Корсакова. Назовем пьесу «Волохл» («Валахия») рано умершего талантливого П. Львова, «Еврейский танец» И. Ахрона, «Фрейлехс» Х. Копыта, «Фантастический танец» С. Розовского.

Касаясь использования клезмерских мелодий различными композиторами, автор почему-то не упоминает «Увертюру на еврейские темы» Сергея Прокофьева, который как никто другой уловил самую суть, квинтэссенцию еврейского клезмерского ин-

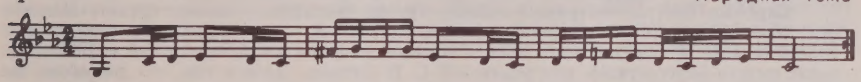
---

[1] Липаев Ив. Еврейские оркестры (очерк). — Рус. муз. газета, 1904, № 4—8.
[2] К этим характеристикам мы еще вернемся.
[3] Липаев Ив. Указ. соч. — Рус. муз. газета, 1904, № 8.
[4] Короленко В. Г. Собр. соч.: В 5-ти томах. — М., 1960, т. 2, с. 117. Цит. по кн.: Квитка К. Избр. труды: В 2-х томах. — М., 1973, т. 2, с. 266.

струментализма и силой своего таланта возвысил его до уровня высоких достижений мирового музыкального искусства[1].

В основу «Увертюры на еврейские темы» С. Прокофьева легли две клезмерские пьесы. «Осенью 1919 года в Америку приехал еврейский ансамбль Зимро, состоявший из струнного квартета, кларнетиста и пианиста, — все мои бывшие товарищи по Петербургской консерватории [...], — пишет С. Прокофьев в своей «Автобиографии». — В их репертуаре была довольно интересная еврейская музыка для разных комбинаций инструментов [...]. «Напишите нам увертюру для секстета, — сказали они, давая тетрадь с еврейскими темами, — чтобы мы могли все вместе начинать концерты». Я отнекивался, говоря, что сочиняю только на свой музыкальный материал. Тем не менее тетрадь осталась у меня. Однажды вечером я перелистал ее, выбрал несколько приятных тем, начал импровизировать у рояля и вдруг заметил, что нечаянно склеились и разработались целые куски. На другой день я уже просидел до вечера и вечером сочинил всю увертюру. Для приведения ее в чистый вид потребовалось десять дней. Еврейской увертюре я не придавал большого значения, но она имела успех»[2]. Для своего сочинения Прокофьев отобрал танцевальную мелодию, по всей вероятности фрейлехс, и мелодию прощания невесты с родным домом, исполнявшуюся по окончании свадьбы при проводах гостей. Танцевальную мелодию Прокофьев расширил, превратив первоначальный четырехтакт в пятитакт:

1 Народная тема



Тема из увертюры Прокофьева

Можно предположить, что расширение темы было предпринято для придания ей большей рельефности и преодоления квадратности, что необходимо в крупной форме. Тема эта еврейско-молдавского склада, коленного строения (композитором использовано лишь первое колено). В настоящей публикации наиболее близки к ней пьесы № 141, 111, 121. Песенная мелодия — побочная партия увертюры — подвергается различным ладо-гармоническим превращениям, сохраняя, однако, свои основные выразительные качества, глубоко прочувствованные композитором. Еврейский интонационный колорит ощущается также в скерцо 5-й симфонии Прокофьева.

Большой интерес к еврейской музыке на всем протяжении своего творческого пути проявлял один из величайших композиторов нашей эпохи Дмитрий Шостакович, который признавал уникальность звучания еврейской народной песни и, есть основания полагать, изучал и хорошо знал не только ее, но в известных пределах и клезмерскую музыку. Еврейская интонационность претворена в ряде произведений композитора: в вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии» (ор. 79), во Втором трио для фортепиано, скрипки и виолончели (ор. 67).

Высказывание Д. Шостаковича об уникальности звучания еврейской народной песни созвучно словам Н. А. Римского-Корсакова, сказанным им своему ученику Е. И. Шкляру, когда тот принес Николаю Андреевичу сочиненный им в еврейском стиле романс. «Я очень рад видеть, что Вы пишете сочинение в еврейском роде. Как странно, что ученики мои — евреи — так мало занимаются своей родной музыкой. Еврейская музыка существует: это — замечательная музыка, и она ждет своего Глинку»[3]. Не подлежит никакому сомнению, что предлагаемая публикация клезмерской музыки Украины (в более или менее полном объеме) явится творческим стимулом для всех наших композиторов, отдающих должное народному творчеству и черпающих из его прекрасного источника.

---

[1] Не упомянут также бывший еврейский театр в Москве, в котором шел ряд спектаклей с клезмерской музыкой, в частности спектакль «Фрейлехс».

[2] Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. — М., 1961, с. 165.

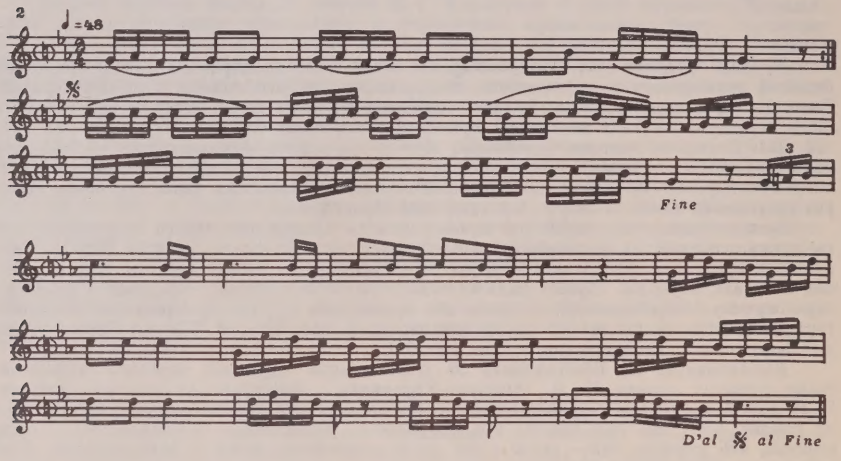
[3] Саминский Л. О еврейской музыке. Сб. статей. — Спб., 1914, с. 78.

** Здесь допущена неточность: Береговский не знал о вышедшем в 1744 году сборнике «Hannovershes Kompendium», который содержит 302 инструментальных образца.

*** Сведения о предшествовавших труду Береговского публикациях не точны. Даже из дальнейшего перечня следует все-таки, что число их составляло не менее двадцати. Действительное же их число до 1938 года по меньшей мере в два раза превосходило и эту цифру: было опубликовано около 40 образцов, не считая 52, вошедших во второй том собственного пятитомника Береговского. Не отмеченными автором оказались также песня из сборника З. Кисельгофа «85 еврейских народных песен» (Спб., 1914, № 61), 8 украинских песен из песенника А.-Ц. Идельсона (Idelzon A.-C. Sefer haširim. — Berlin, 1922), образцы танцевальной музыки йеменских евреев из многотомника того же автора (Idelsohn A.-Z. Hebräisch-orientalischer Melodienschatz. — Berlin, 1914), публикации народной музыки Лео Винца (указ. изд.), пьеса М.-И. Гузикова из упомянутой книги И. Стучевского, номера из собрания кантора реб Эйлийоху (Hannoversches Kompendium, 1744, in: Nodl A. Op. cit.), Еврейский танец (Judentanz) из сборника Г. Нойзидлера (Neusiedler H. Neu künstlich Lautenbuch, 1544, in: Böhme F. M. Op. cit.).

Разница между упомянутыми и не упомянутыми автором материалами намного уменьшилась бы, если бы он оговорил, что ограничивает обзор публикаций только музыкой Восточной Европы, но соответствующая оговорка отсутствует. Кроме того — а это немаловажно — основное внимание в литературной части труда уделено Западной Европе, для иллюстрации музыки которой не приводится ни одного нотного примера. Таким образом, с музыкальной точки зрения она оказалась не представленной.

Скрытые пласты инструментальной музыки находятся также среди «Напевов без слов» (которые составляют следующий, четвертый, по авторской нумерации, том пятитомника). 51 образец этого жанра вошел в сборник, опубликованный в 1962 году, после смерти Береговского, под редакцией С. В. Аксюка. Дело в том, что далеко не все мелодии, отнесенные автором к напевам без слов, являются таковыми в действительности: среди них немало инструментальных по своему характеру и происхождению, которые не только игрались, но и распевались. Нужно учесть, что напевы без слов пели в домашней обстановке в субботу, когда игра на каких бы то ни было инструментах была запрещена религиозными канонами. Таковы, например, № 106 и 91 из упомянутого четвертого тома Береговского «Напевы без слов». Приводим один из них:



В домашней обстановке распевали услышанные на свадьбах и запомнившиеся, полюбившиеся клезмерские мелодии небольшого диапазона [1].

[1] Многие номера тома «Напевы без слов» обозначаются как фрейлехсы и по мелодии ничем не отличаются от клезмерских инструментальных фрейлехсов. Ряд образцов фигурирует и в настоящем издании, и в указанном томе в одном случае в качестве инструментальной мелодии, в другом — в качестве напева без слов.

Неисследованные пласты инструментальной музыки имеются в X томе многотомника А.-Ц. Идельсона (Hebräisch-orientalischer Melodienschatz) [1].

В 1959 году в Бухаресте вышел сборник еврейских народных песен Э. Секулеца (Sekulec E. Idiše folkslider—Bukarešt, 1959), в конце которого есть небольшой раздел под названием «Instrumentale verk» («Инструментальные произведения»); в него входят пьесы, записанные в Румынии самим Секулецом в послевоенные годы. Румынские образцы еврейской инструментальной музыки представлены также на вышедшей несколько лет назад в Нью-Йорке пластинке еврейских народных песен, составленной Б. Зильберманом.

Стр. 5

* Во втором томе кроме упомянутых лирических и семейно-бытовых песен помещено также 52 образца инструментальной музыки. Таким образом, неверно утверждение автора о будто бы первом опыте её публикации. Добавим, что подавляющее большинство этих пьес вошли в настоящее издание.

Стр. 7

* Упомянутая взаимосвязь трактуется автором несколько упрощенно и сводится лишь к двусторонним заимствованиям, в то время как в действительности она носит более глубокий, сложный характер и включает интонационный, ритмический и ладовый аспекты. И так ли уж часто народная песня заимствует инструментальную клезмерскую мелодию? Из первоначального числа (258) включенных Береговским в настоящий сборник инструментальных образцов (сокращенного нами до 239) всего два перешли в народную песню, а песенных мелодий перешло в клезмерские произведения несколько десятков... Таким образом, именно народная песня питала клезмерскую музыку (а не наоборот).

Взаимосвязи клезмерской музыки с другими жанрами еврейского фольклора (мы подразумеваем еврейскую народную песню, напев без слов и синагогальный речитатив) и ее межнациональные связи не получили у Береговского достаточного освещения.

О взаимосвязях между инструментальной мелодией и напевом без слов не сказано ничего. Напевы без слов — весьма своеобразный жанр еврейской народной музыки. Береговский целиком посвящает ему следующий, четвертый том своего пятитомника, о нем же идет речь во Введении к сборнику 1962 года, в конце которого помещен 51 нотный пример. Среди них немало инструментальных по своей природе и происхождению мелодий. С другой стороны, в настоящем издании мы видим значительное число песенных образцов, которые не всегда названы напевами (nigunim), подобно номерам 36, 37 [2]. Репертуар клезмеров включал не только чисто инструментальные мелодии: в числе вокальных по происхождению, помимо песенных, были также мелодии напевов без слов, что во Введении не оговорено.

Ничего не говорится и о связи клезмерской музыки с синагогальной. Правда, касаясь звукорядов клезмерской музыки, автор отмечает аналогичные явления и в музыке синагогальной (см., например, сноску на с. 42), однако поскольку интонационный её анализ отсутствует, параллельные примеры самой музыки не приводятся. Именно по этой причине остались необъясненными и ценные наблюдения автора относительно сходных явлений в области лада клезмерской и синагогальной музыки.

Стр. 32

* О судьбе детей клезмеров сказано очень мало, а между тем известнейшие скрипачи с мировым именем, величайшие виртуозы всех стран были детьми клезмеров. Отец Миши Эльмана был простым музыкантом-клезмером, отец Яши Хейфеца, самоучка, был членом капеллы в Вильно. Выходцами из клезмерской среды являются такие скрипачи, как Исаак Стерн, Бронислав Губерман, Эфраим Цимбалист, Йожеф Сигети, виолончелист Эммануил Файерман, пианист Владимир Горовиц, советский скрипач И. Столярский, обучавший Д. Ойстраха, М. Фихтенгольца. Детьми клезмеров являются также пианист Эмиль Гилельс и композитор Александр Крейн.

Стр. 33

* Этот небольшой раздел можно дополнить сведениями о наиболее часто употреблявшихся клезмерами приемах игры.

Приемы гармонической и мелодической фигурации, применяемые клезмерами в скрипичной игре, в большинстве своем общеевропейского склада или типичны для ре-

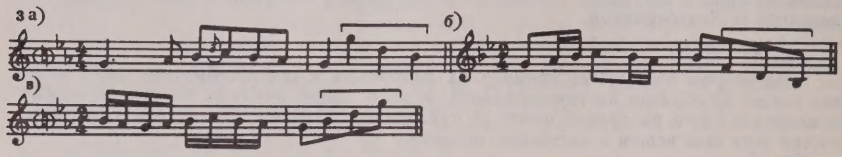
---

[1] Издание отсутствует в библиотеках СССР (в библиотеке им. В. И. Ленина имеются лишь первые три тома десятитомника). Во Введении к сборнику Береговского 1962 года говорится: «Народным песням и напевам без слов евреев восточной Европы посвящены IX и X тома серии «Hebräisch-orientalischer Melodienschatz», изданной А.-Ц. Идельсоном (указ. изд., с. 7).

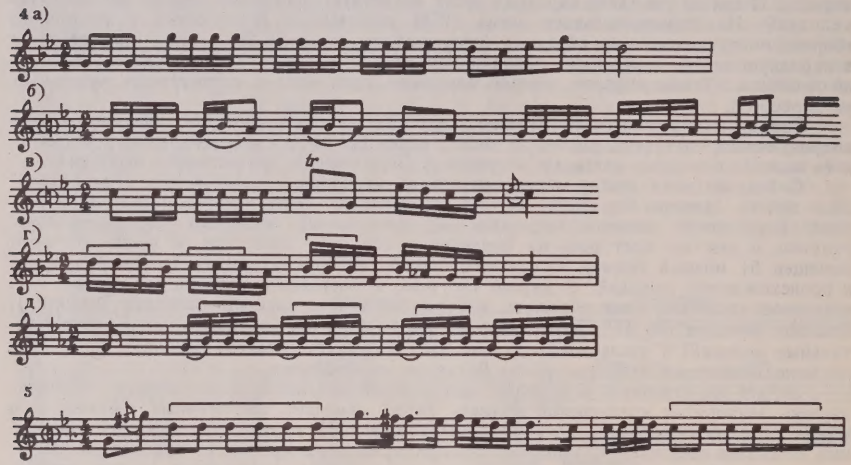
[2] В номере 36 приведено только одно колено.

гиона юго-восточной Европы (Молдавия, Румыния, Венгрия, Болгария и др.). Трудно выделить специфически еврейские приемы фигурации даже в образцах весьма самобытных — все без исключения фигурационные приемы скрипичной игры клезмеров встречаются и в музыке других народов; можно лишь говорить об особом значении в форме или содержании произведения клезмерской музыки того или иного общеизвестного приема.

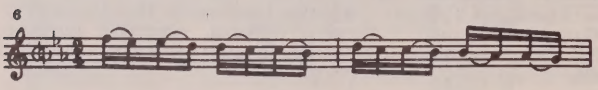
Часто используется клезмерами прием преодоления цезур с помощью гармонической фигурации:



С той же целью нередко применяется тремоландо — повторы звука шестнадцатыми (пример 4), гораздо реже — восьмыми (пример 5):

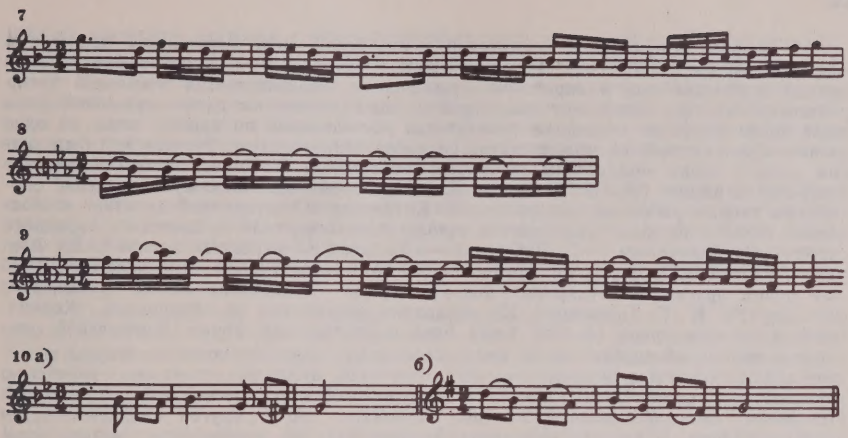


Клезмерами излюблены и цепи нисходящих секундовых интонаций мелкими длительностями во фригийском, с увеличенной секундой (пример 6), эолийском ладах (пример 7), сочетание цепей секундовых и терцовых интонаций (пример 8), плавно нисходящие терцовые интонации (пример 9), в особенности в окончаниях, как минорных, так и мажорных (пример 10) [1].



[1] Примеры № 3—10 представляют собой фрагменты номеров настоящего издания: № 3 а, б, в — № 80, 84, 175; № 4 а, б, в, г, д — № 78, 100, 173, 146, 171, № 5 — № 86, № 6 — № 94, № 7 — № 189, № 8 — № 87, № 9 — № 94, № 10 а, б — № 6 и 196.

Указав на излюбленные клезмерами приемы скрипичной игры — нисходящие секундовые и терцовые цепи и заполнение цезур гармонической фигурацией, мы должны отметить также их широкое применение и в еврейской народной песне. Последовательное же ритмическое ускорение начальных построений пьес, к которому клезмеры прибегали особенно часто (см. об этом более подробно в разделе нашей статьи, посвященном ритмике), — специфически инструментальный прием, и если он и встречается в песне, то обычно бывает перенесен в вокальный жанр из инструментального.



Стр. 35

* Это верно, но шестнадцатитактовых периодов все-таки очень мало, большинство квадратных периодов восьмитактные.

** Следует заметить, что указанная схема отнюдь не редкость — это простая репризная двухчастная форма, которая в многочастных танцевальных пьесах встречается у целого ряда народов Европы.

Стр. 36

* Отмеченное автором характерное для первых четырех тактов третьего колена фрейлехсов свойство — нагнетание драматургического и динамического напряжения с помощью повторенных с ускорением звуков — типично не только для этого танца, и не обязательно свойственно именно третьему колену: оно имеет место в пьесах и двухколенных (даже в первом колене!), и в пятиколенных (в четвертом колене).

Стр. 37

* Высказанное замечание не может не вызвать ответной реакции тех, кто хоть раз бывал на какой-либо свадьбе. Поскольку пение гостей на свадьбе во Введении вообще не упоминается, мы позволим себе остановиться на этом вопросе подробнее. На еврейской свадьбе, как и на свадьбе любого другого народа во все времена и во всех странах, пели; остается лишь выяснить, были ли это специальные свадебные песни или какие-либо другие. Откроем для этой цели хотя бы сборник «Еврейские народные песни в России» С. М. Гинзбурга и П. С. Марека (Спб., 1901). Шестой его раздел называется «Песни о женихе и невесте» (№ 237—253, с. 192—205), а седьмой раздел — «Свадебные песни» (№ 254—263, с. 206—214). В сборнике самого Береговского 1938 года имеется раздел «Af xasenes un simxes» («На свадьбах и семейных праздниках»), содержащий 10 свадебных песен (они приводятся на с. 249—265) [1]. Береговский, по всей вероятности, имел в виду особые песни, помимо исполнявшихся бадхоном, сопровождавшие самые эпизоды обряда (например, шествие к хупэ — балдахину) и к ним приуроченные. Таких песен в самом деле не было, но за столом, во время трапезы пели много, и притом, разумеется, именно специальные свадебные песни.

К сожалению, описание пения свадебных гостей во Введении опущено.

Стр. 38 (сноска)

* Название пьесы («таксым») ещё не является доказательством её заимствования; кроме того, записана была всего лишь одна пьеса с таким названием.

** Отношение Береговского к клезмерским пьесам под названием «таксым» менялось. Указав в своей хронологически более поздней работе (1946) «Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре» (в сб.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР / Сост. и ред. И. И. Земцовский. — М., 1973), что пьесы дойна и таксым различного происхождения и что клезмеры их идентифицировали (с. 379), автор отсылает читателя к настоящему тому «Еврейского музыкального фольклора», но во Введении об этом ничего не говорится. Вместе с тем без достаточных на то оснований подчеркивается влияние еврейских музыкантов из азиатских стран на клезмеров Восточной Европы.

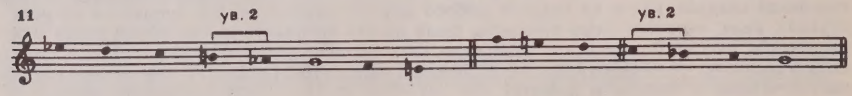
---

[1] Ссылка (с. 37) на второй том, в котором, по словам автора, приводится песня «Oj, a šejne kale» («Какая красивая невеста»), ошибочна. Песня эта помещена в сборнике 1962 года (№ 42) наряду с другими свадебными песнями, не вошедшими во второй том.

*** Вопроса взаимосвязи молдавской и еврейской дойн Береговский касается в законченном им в 1938 году Введении данного труда и в указанной работе «Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре»; в последней автор уточняет, вернее, исправляет некоторые из высказанных им ранее суждений, но в свете появившихся за последние десятилетия исследований по данной теме ни одно из них, к сожалению, не может считаться удовлетворительным. Береговский был знаком лишь с одним молдавским сборником — сборником В. Корчинского «Молдавские наигрыши и песни» (М., 1937). В настоящее же время советское музыковедение обогатилось такими работами, как работы Б. Котлярова «О скрипичной культуре в Молдавии» и «О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства» [1], Е. Лебедевой — «Молдавские народные песни» [2], Э. Флори — «Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности» [3], и целым рядом других. В Бухаресте вышел сборник молдавских танцев румынского фольклориста К. Г. Пришицы [4]. На основании знакомства со сборниками Корчинского, в котором среди 14 дойн всего одна в двухчастной форме, Береговский приходит к выводу об одночастности молдавской дойны. Двухчастность же формы еврейской дойны трактуется Береговским как особенность, будто бы отличающая еврейскую дойну от молдавской. Однако в композиции еврейской и молдавской дойн нет отличий. Медленная, импровизационная мелодия в начале той и другой сменяется затем быстрым танцем. В работе «Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре» (см. с. 377 указанного выше сборника) эта неточность исправлена, однако слишком категорично утверждение, что вторая часть дойны построена на музыкальном материале первой части. Вторая часть еврейской дойны строится на новом материале, новой теме. Береговский признает заимствование клезмерами жанра дойны как такового, он констатирует наличие в еврейской дойне некоторых стилистических черт молдавской дойны (они не указаны, названы лишь рулады и трели), но не сказано о самом главном — заимствовании клезмерами самой музыки молдавских дойн [5].

Стр. 40

* Введенные автором термины «измененный фригийский» и «измененный дорийский» могут показаться спорными, поскольку обозначаемые ими звукоряды содержат интервал увеличенной секунды. Теория музыки не пользуется названиями старинных ладов в отношении таких звукорядов. Расхождение с академической теорией увеличивается еще и тем, что во фригийском ладе III ступень звукоряда образует с I ступенью (в нашем примере — звук *соль*) интервал малой терции, а в «измененном фригийском» — интервал большой терции:



Введение новых терминов оправдывается, однако, тем обстоятельством, что увеличенная секунда, которая является нормой клезмерской музыки, не нарушает колорита фригийского и дорийского ладов, основные признаки которых, — соответственно, наличие малой секунды между I и II ступенями и большой сексты между I и VI ступенями — соблюдены. Автор подчеркивает условность введенных им терминов, имея в

---

[1] Котляров Б. О скрипичной культуре в Молдавии. — Кишинев, 1955; О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства. — В сб.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973.

[2] Лебедева Е. К. Молдавские народные песни. — М.; Л., 1951.

[3] Флори Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности. — В сб.: Музыкальная культура Молдавской ССР. М., 1978.

[4] Prichici C. 125 melodii de jocuri din Moldova. — Bucuresti, 1955.

[5] В архиве Береговского (ЛГИТМиК) мы нашли любопытнейший черновик анализа сборника Корчинского: «Из 49 номеров [...] — 14 дойн. Ряд из них очень близок еврейским дойнам. Из остальных 35 — 7 общих для еврейского и молдавского репертуара: № 19, 20, 22, 24, 28, 32, 38. 12 номеров чрезвычайно близки к еврейским, хотя прямых параллелей [...] указать не можем».

виду их некоторую неувязку с академической теорией, в которой вообще отсутствуют лады, обозначенные автором как «измененный фригийский» и «измененный дорийский» [1].

** Однако в дальнейшем все же предпринимается попытка объяснить развитие натурального минора, занимающего очень большое место в еврейской народной музыке. Согласно убеждению Береговского, развитию этого лада в еврейском музыкальном искусстве содействовало соприкосновение последнего в различные исторические периоды с немецким и восточно-славянским.

*** Перечень характерных для еврейской народной музыки ладов неполный — из поля зрения автора выпали переменные лады, весьма характерные для клезмерской музыки; не упомянут также лад с двумя увеличенными секундами, не уделено никакого внимания миксолидийскому ладу на том основании, что он, по мнению автора, будто бы встречается реже. Но лад этот вовсе не такое уж редкое явление в клезмерской музыке, он встречается гораздо чаще, чем натуральный мажор.

**** Для утверждения, что еврейское музыкальное искусство с XII по XVI век, то есть целые пятьсот лет, близко соприкасалось с немецким, нет достаточных оснований. Даты появления самых старинных (рукописных) песенников германских и нидерландских евреев относятся к середине XVI века. По ним нельзя в полной мере судить о состоянии и уровне развития еврейского народного песенного искусства Германии даже того времени, не говоря уже о XV, XIV, XIII и XII веках. Вот эти песенники: Buch von Samuel (Augsburg, 1544), Sammlung von Eisik Walich (Worms, 1595—1605), Neusiedler H. Neu künstlich Lautenbuch (1544), Kirchhan Elchonon Simchas hanefesch, II. — Fürth, 1727, Stuttgarter Gesangbuch. Указанные песенники, к которым можно добавить еще Антверпенский песенник (Antverpener Gesangbuch) 1544 года, являются почти единственными источниками наших знаний по данному вопросу. К мелодиям песенников прикладывались тексты религиозно-морализирующего характера; и судя по ним, песни исполнялись и в быту, вне культа [2]. Наличие в народно-песенном репертуаре германских евреев нескольких десятков заимствованных немецких песен не может служить критерием самобытности еврейского народного творчества, тем более, что почти все песни звучат в мажоре и в мелодическом и гармоническом миноре. Поэтому ясно, что к развитию натурального минора в еврейской музыке немецкая народная музыка не имела отношения; натуральный минор в еврейской музыке явление более древнее, оно гораздо древнее еврейских общин в Германии.

Стр. 42

* Береговский ничего не говорит о таком характерном для клезмерской музыки явлении, как ладовая переменность, что приводит его в некоторых случаях даже к ошибкам. В примере, на который он ссылается, не квинтовый звук понижается, а образуется новая малотерцовая (минорная) ладовая ячейка *си-бемоль — ре-бемоль*, которая, правда, сейчас же распадается, не сохраняется. Этот вид ладовой переменности мы находим в целом ряде примеров из настоящего труда Береговского, в которых в образующемся новом ладу развиваются большие или меньшие отрезки мелодии. Новый лад, возникающий в результате ладовой переменности, чрезвычайно типичный для синагогального речитатива, надо полагать, перешел оттуда в клезмерскую инструментальную музыку.

** Формулировка лада, в которой лад отождествляется с мелодикой, вызывает возражение. Впрочем, автор тут же поправляется («В каждом ладу вырабатывается ряд типичных попевок и оборотов»).

---

[1] Термин «слегка измененный фригийский лад» применительно к еврейской музыке впервые был употреблен Л. Саминским. Цитируем его доклад «К вопросу о тропах», прочитанный им в петербургском «Обществе еврейской народной музыки» 27-го декабря 1911 года: «Излюбленным ладом народной песни является общевосточный, слегка измененный фригийский лад. [...] Фригийский [...] лад, слегка измененный, есть основной лад бытовой нашей народной песни, он же является одним из излюбленных ладов Востока» (Саминский Л. О еврейской музыке. Указ. изд., с. 25, 22).

[2] Художественный уровень этих песен удивительно высок не только для того времени. Сложен, однако, вопрос об их национальной самобытности — это не еврейская музыка в прямом смысле слова. Современный слушатель определил бы ее как западно-европейскую музыку эпохи Ренессанса, в которой слиты воедино интонационные элементы итальянских и французских танцев; много в ней и от немецкой и нидерландской песни, протестанского хорала.

Заимствованными эти мелодии (имеются в первую очередь в виду трехдольные мелодии типа гальярды) нельзя считать хотя бы потому, что оригиналы их найти невозможно и нельзя с достоверностью утверждать, что они когда-либо существовали.

Стр. 43

* Термины «полукадансы», «заключительные кадансы» не вполне подходят к типичным заключительным попевкам во фригийском и дорийском ладах, они почерпнуты из учебников гармонии и применимы лишь к гармоническому многоголосию, здесь же мы имеем одноголосные образцы (хотя и гомофонного склада). Попевки, обозначенные автором как «полукадансы» и «заключительные кадансы», не обязательно соответствуют 4-му и 8-му тактам квадратного периода, ими может заканчиваться и двутакт [1].

Из заключительных кадансов во фригийском ладу, приведенных Береговским, всего один встречается в танцевальных образцах, остальные пять относятся к музыке для слушания. Кадансы же в эолийском ладу и в мажоре во Введении не приводятся.

** Касаясь ладового строения частей многочастных пьес, автор правильно отмечает, что они построены по принципу повышения и понижения ступеней исходного лада. Он имел в виду изменение внутреннего строения лада с сохранением тоники (звука *соль*), например (ступени перечислены в нисходящем направлении): I колено — *ре, до, си, ля, соль;* II колено — *ми, ре, до-диез, си-бемоль, ля, соль;* III колено — *ми-бемоль, ре, до, си, ля-бемоль, соль.* Береговский называет указанную ладовую перекраску ступеней модуляционным планом, что расходится с общепринятой теорией, так как модуляция, как известно, предполагает перемену тоники, здесь же она сохраняется. Термин «модуляция» трактуется автором весьма расширительно, под ним он подразумевает весьма различные понятия: ладовую переменность, смену ладового наклонения с сохранением одной и той же тоники и модуляцию в обычном смысле.

Стр. 44

* Во втором томе — он же сборник 1938 года — транспонирована лишь часть произведений, а в сборнике 1962 года все инструментальные образцы даны в подлинных тональностях.

** По этому спорному вопросу среди фольклористов существуют разные мнения. Нам представляется, что краски различных тональностей и тесситурные тембры в результате проделанной транспозиции нивелированы, что, впрочем, признает и сам Береговский.

М. Гольдин

---

[1] При рассмотрении попевок во фригийском и дорийском ладах во Введении сборника еврейских народных песен 1962 года (с. 17, 18) термины эти не употреблялись.

с 7053 к

М. Гольдин

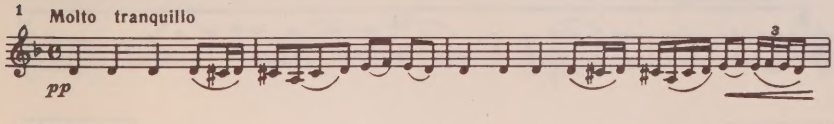
КЛЕЗМЕРСКАЯ МУЗЫКА УКРАИНЫ

Как уже говорилось, предлагаемый сборник Береговского — прежде всего, публикация музыкального материала, но не исследование клезмерской музыки. Мы считаем целесообразным дополнить настоящее издание исследованием различных музыкально-стилистических особенностей клезмерской музыки (оно, главным образом, основано на материалах Береговского).

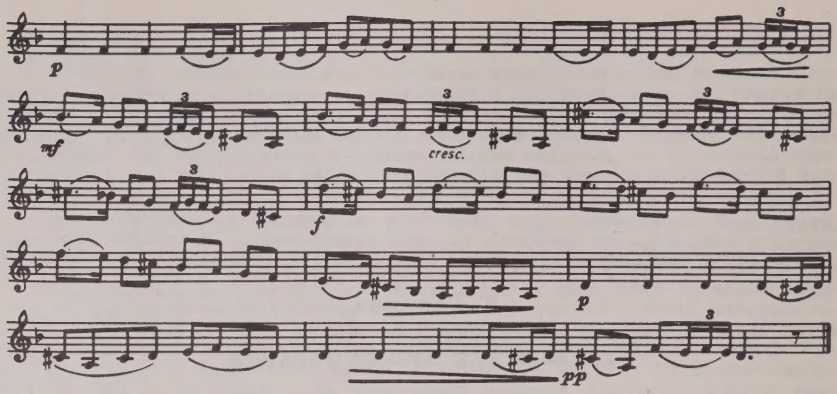
Приступая к нему, мы должны сделать несколько оговорок. Исследование наше никоим образом не претендует на исчерпывающую аналитическую полноту. Для ее достижения недостает многих музыкальных материалов: в первую очередь — находящихся в работе Идельсона; кроме них — образцов инонациональной военной и танцевальной (в частности цыганской, польской, бальной венгерской, болгарской и вообще южно-славянской) музыки, но при этом широко привлекаются материалы Стучевского.

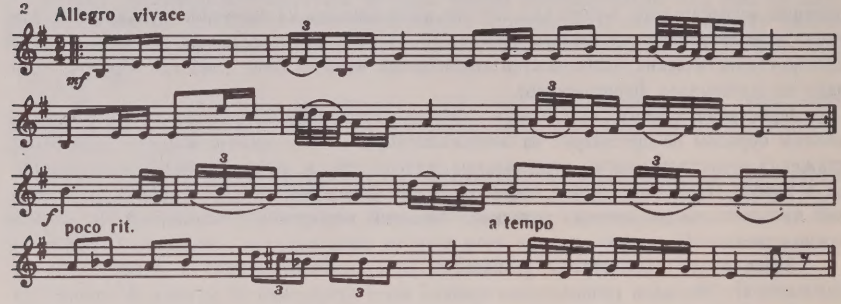
Здесь будут рассмотрены разновидности свадебного обряда и музыкальное содержание его эпизодов (дополненное прежде всего примерами из музыки Восточной Европы, отсутствующими у Береговского); такие теоретические вопросы, как интонационные истоки, лады, ритмика клезмерской музыки, форма ее произведений (основное внимание уделяется первым двум вопросам), а также черты ее национального своеобразия и взаимодействие с музыкой других народов.

Свадебный обряд и музыкальное содержание его эпизодов. В зависимости от социального положения новобрачных существовало три разряда свадебного обряда: богатая, средняя и бедная свадьба. От соответствующего разряда обряда зависел состав приглашенных музыкантов, их репертуар, как и свадебный музыкальный репертуар в целом, отнюдь не ограниченный одной лишь инструментальной музыкой. Свадьбе предшествовала церемония тноим (*древнеевр.* «условия») — акт подписания свадебного контракта, соглашения (помолвка). Родители жениха и невесты договаривались относительно приданого, свадебных расходов, места устройства свадьбы и местожительства молодоженов. На церемонию подписания свадебного контракта богатой или средней свадьбы приглашались музыканты. В книге Стучевского довольно подробно описывается тноим в местечке Ритава (в Литве) в конце XIX — начале XX столетия по личным воспоминаниям выходца из Ритавы композитора Габриэля Рода, а также приводятся музыкальные записи, сделанные им от своего отца-клезмера (танец, исполнявшийся перед тноим, и танец — мазлтов, — исполнявшийся после тноим[1]):

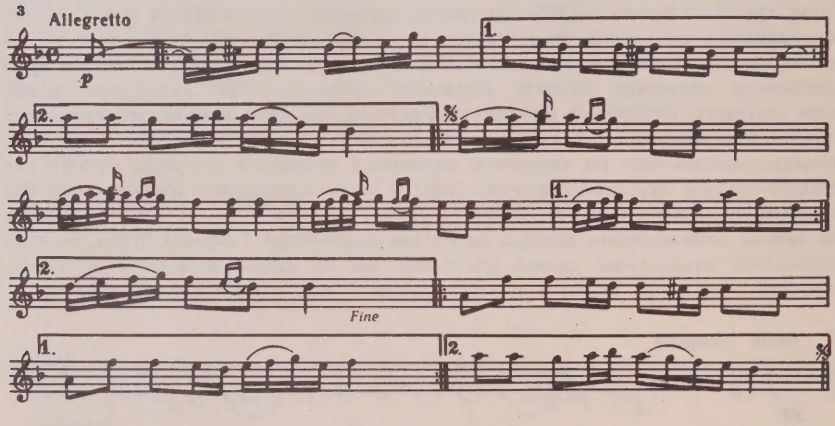


[1] Stutschewski J. Klezmorim (нотное приложение, № 4а и б).



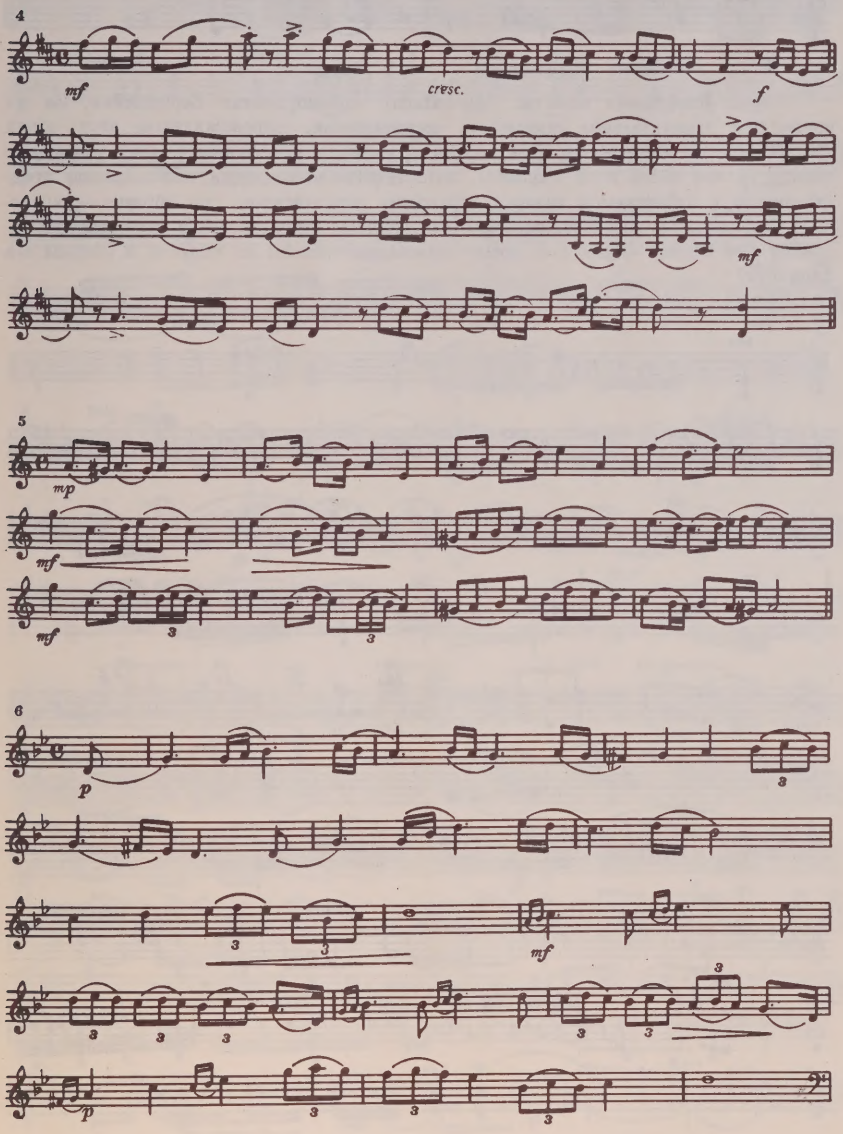


За церемонией тноим следовали трапеза (micve-sude) и танцы (micve-tencl — благочестивый танец) [1].



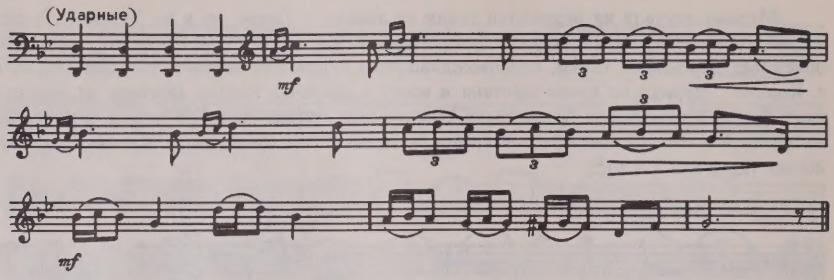
[1] Micve (*евр.*) — заповедь, исполнение заповеди, благочестивый поступок. Stutschewski J. Klezmorim (нотное приложение, № 18а).

Музыка звучала на церемонии тноим не только в Литве, но и на Украине. В своих мемуарах «Биография одного поколения» раввин Т. Гутман-Рапопорт подробно описывает церемонию тноим, сопровождавшуюся игрой клезмеров и танцами сватов в г. Кориве[1]. Музыка во время шествия к венцу в местечке Ритава зависела от разряда свадьбы: на богатой свадьбе это были западно-европейские бальные танцы (пример 4), на средней и бедной свадьбах — еврейская музыка, так называемая музыка для слушания (примеры 5 и 6)[2]:

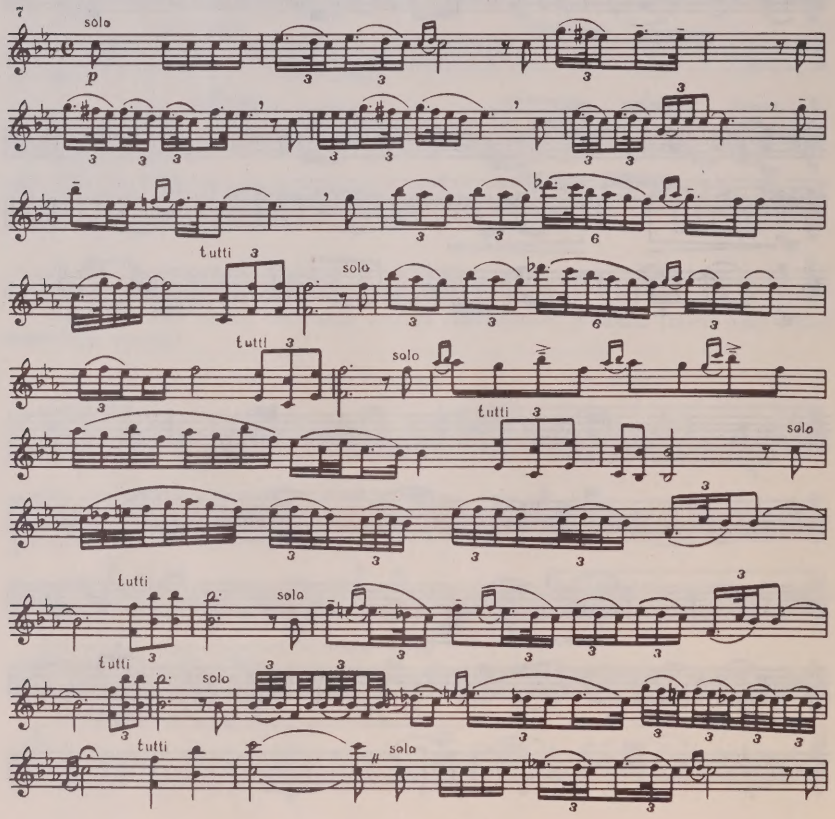


[1] Gutman-Rapoport T. Biografie fun a dor. — Tel-Aviv, 1962 (на языке идиш).

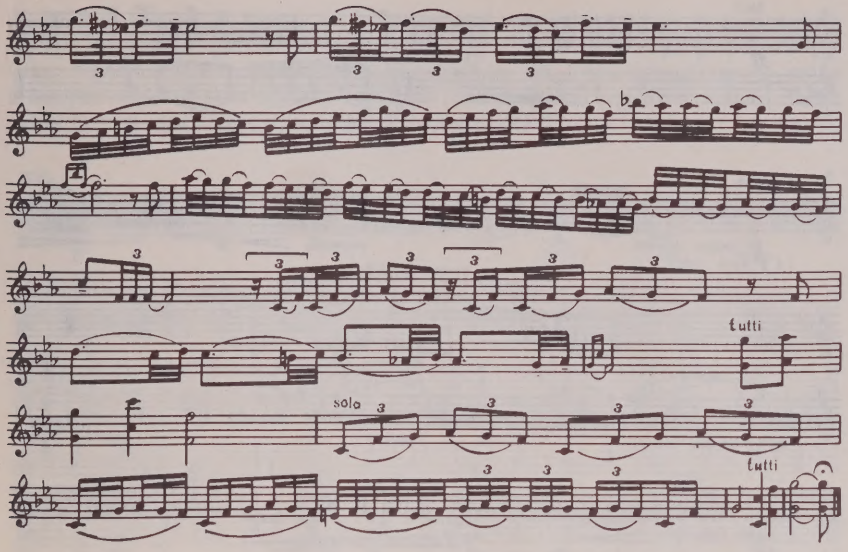
[2] Stutschewski J. Klezmorim (нотное приложение, № 20а, б и в).

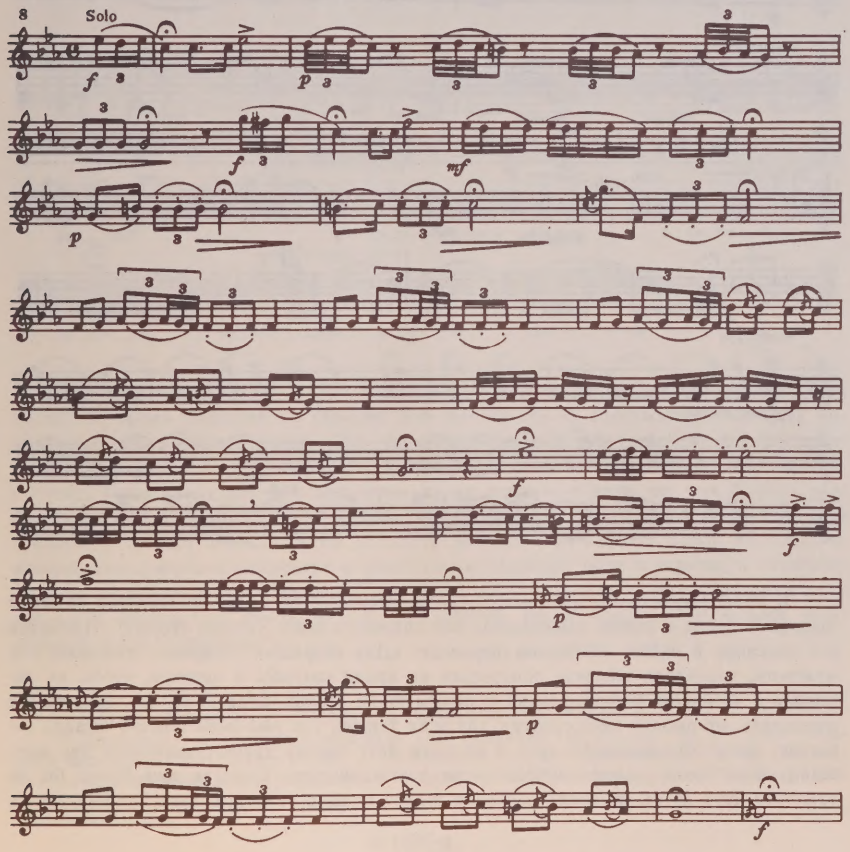


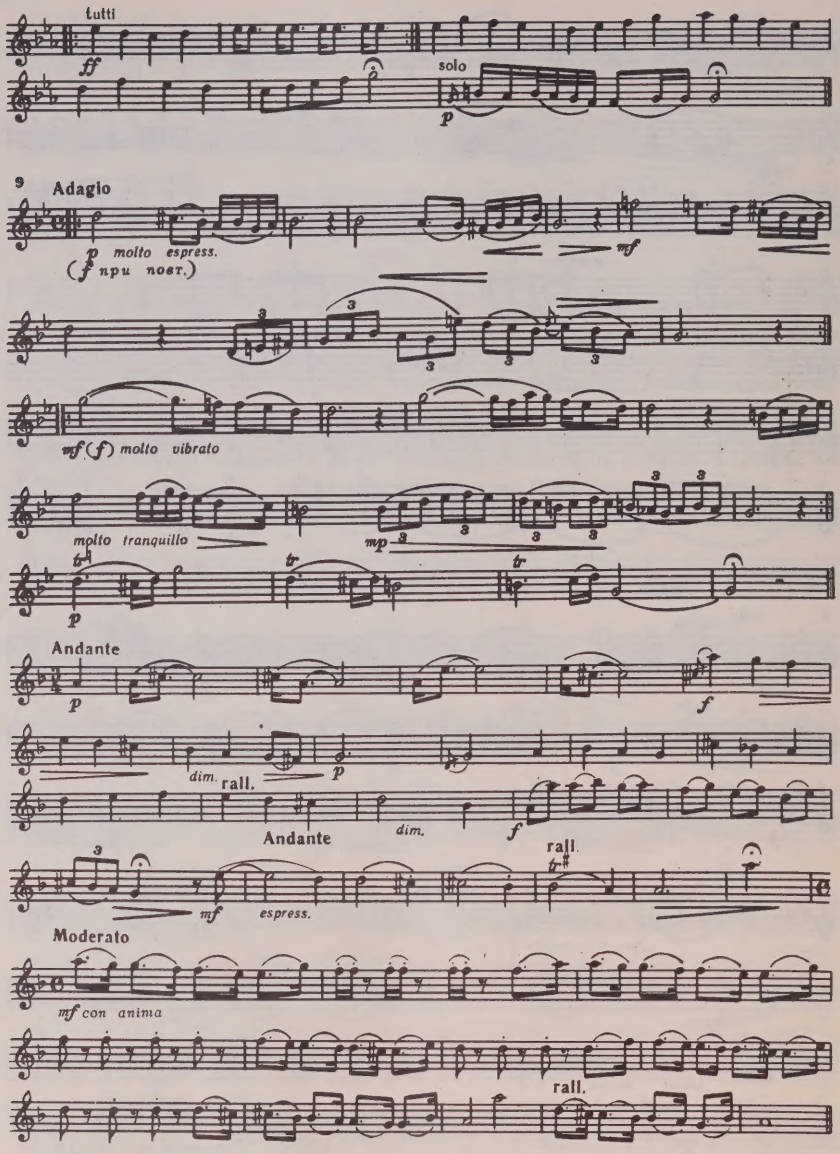
Обряд усаживания невесты (kale-bazecn) хорошо описан Береговским, им же приводятся замечательные скрипичные импровизации, сопровождавшие этот обряд (№ 13, 14). Но инструментальная еврейская музыка, звучавшая во время указанного обряда (в том числе и на Украине), интонационно-мелодически разнообразнее представленной в публикуемом издании. Приводим дополнительно три образца — украинский (из книги Стучевского), польский (из сборника Бернштейна) и немецкий (из собрания Лео Винца) (музыка во время усаживания невесты на Украине, в Польше и в Германии) [1]:



[1] Примеры приводятся по кн.: Stutschewski J. Klezmorim (нотное приложение, № 7д, а, г).

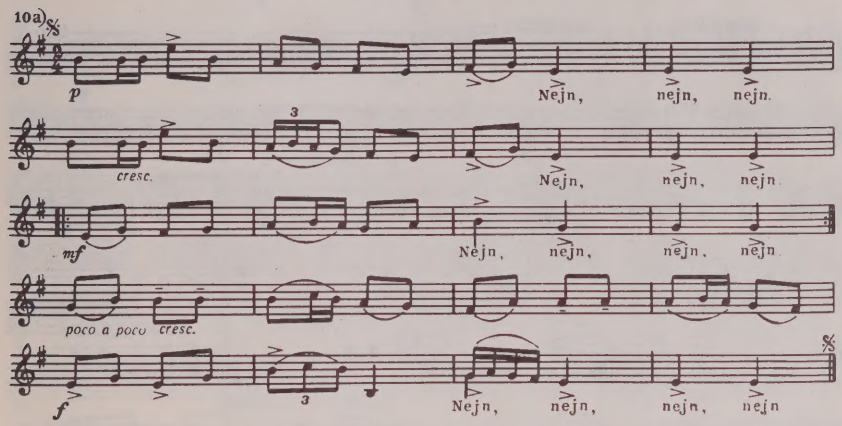

tutti
solo
tutti


Solo



В книге Стучевского довольно подробно описывается почти повсеместно забытый свадебный танец «семене» («шемене»), или «баройгез-танц» («танец ссоры»). Приводим это описание в нашем свободном переводе: «Две спорящие стороны, женщины или мужчины, изъявляли желание помириться во время свадьбы и просили, чтобы их помирили с помощью баройгез-танца и шолем-танца (танца мира. — *М. Г.*). Как только музыканты открывали свои скрипки для этих танцев, что уже всем обычно бывало известно, сразу образовывался круг, в котором друг против друга становились две женщины, всем своим видом изображавшие разгневанность. Сначала они будто бы не замечали друг друга, но когда начинала играть музыка (баройгез-танц, пример 10а. —

М. Г.), они постепенно начинали приближаться друг к другу, отрицательно качая головами, всем телом двигаясь в такт музыке. Достигнув середины круга, они одновременно сердито и решительно произносили: нет, нет, нет, затем поворачивались назад и возвращались на свои места. Это повторялось несколько раз, пока наконец музыканты не начинали играть шолем-танц ...» (пример 10б) [1]:



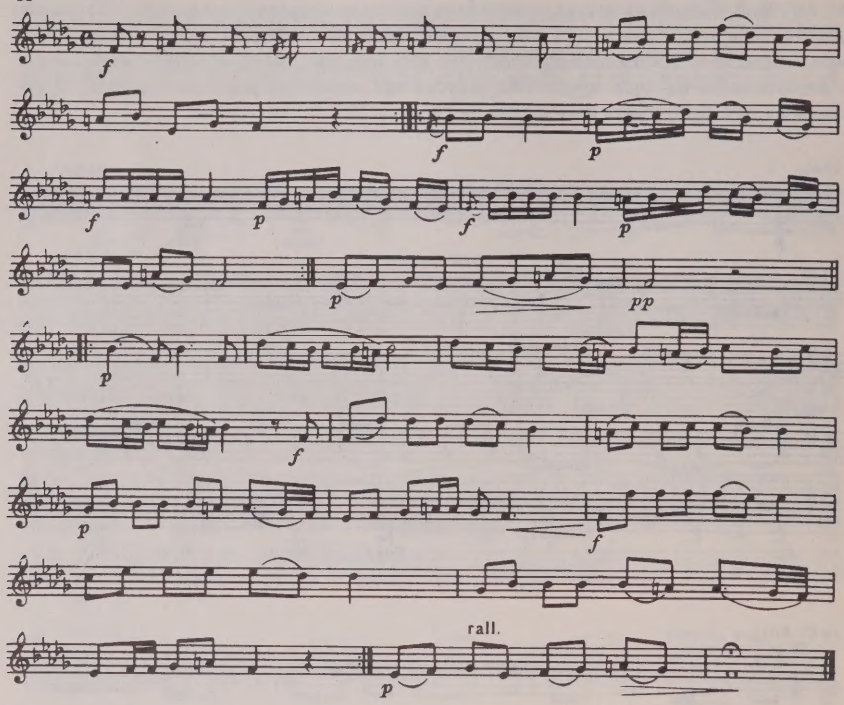
Но инструментальная музыка исполнялась и при других обстоятельствах, не только во время помолвки на свадьбе. Это выясняется из содержания некоторых народных песен, например песни «Дер ребе Элимелех». В ней говорится о том, что в субботний вечер ребе Элимелех, будучи в веселом настроении, послал за двумя скрипачами... После того, как они некоторое время усердно играли, он еще больше развеселился и послал за двумя цимбалистами, а затем за двумя ударниками. Окончив субботнюю трапезу и ссылаясь на усталость, ребе отослал капеллу домой. «И капелла возвращалась, играя на скрипках и цимбалах, и ударники били в тарелки и барабаны до утра. И это было очень красиво, очень мило!», — говорится в песне. Приводим произведение знаменитого цимбалиста М.-И. Гузикова, игрой которого восхищался Мендельсон, — «Šir hamaalót» [2].

---

[1] Stutschewski J. Klezmorim (нотное приложение, № 15 и 16).

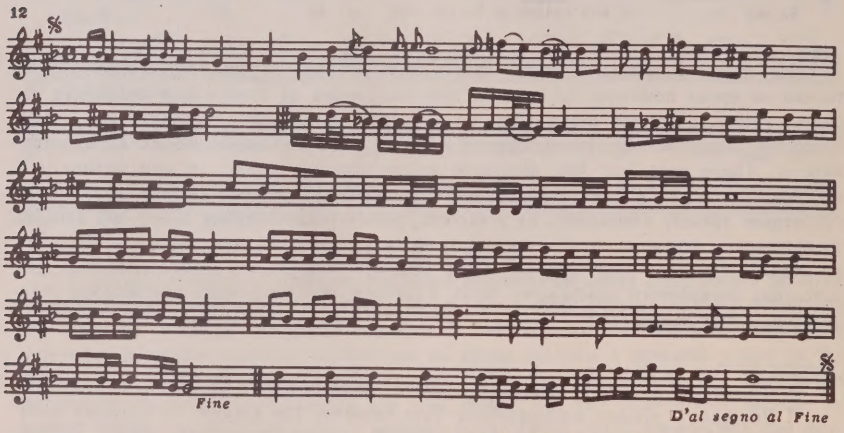
[2] Дословно — «Песня восхождения» (это название 126 псалма, на который сочинена мелодия). Stutschewski J. Klezmorim (нотное приложение, № 3). Последний еврейский цимбалист варшавянин Мордехай Пайерман умер в 1895 году (см. фото на с. 26).

11



Представление об инструментальной музыке, бытовавшей в прошлом в среде евреев Германии, можно получить из сборника «Hannoversches Kompendium» (1744), составителем которого был кантор реб Иегуда бен Эйлийоху из Ганновера. В сборнике всего 302 мелодии без текстов [1]. Судя по этому сборнику, определенные молитвы в культовой музыке евреев Германии XVIII века сопровождались игрой на инструментах, например Кадиш, одна из поминальных молитв, исполняемая в судный день (Йом-киппур) [2]:

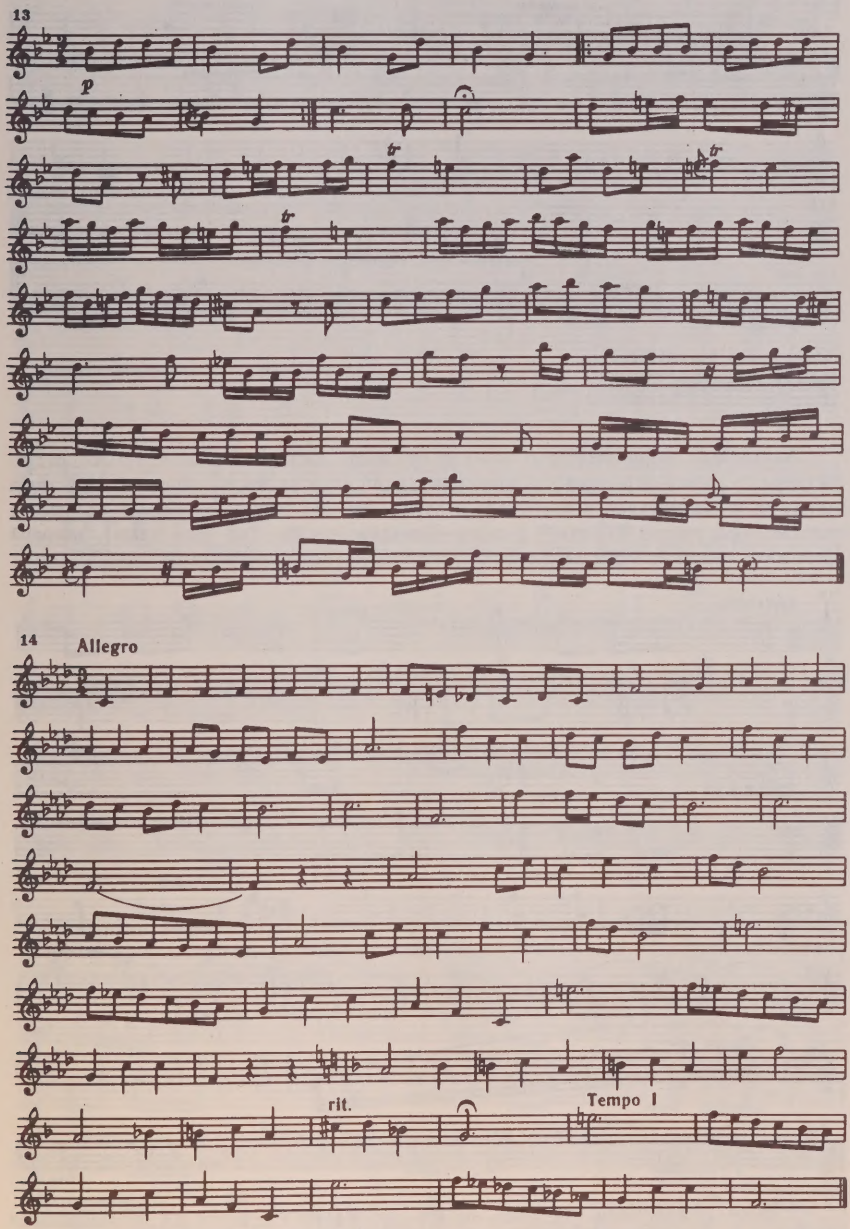
12



[1] В библиотеках СССР он отсутствует. Приведенные ниже образцы взяты нами из книги Стучевского, перепечатавшего их из сборника: Nodl A. Op. cit.

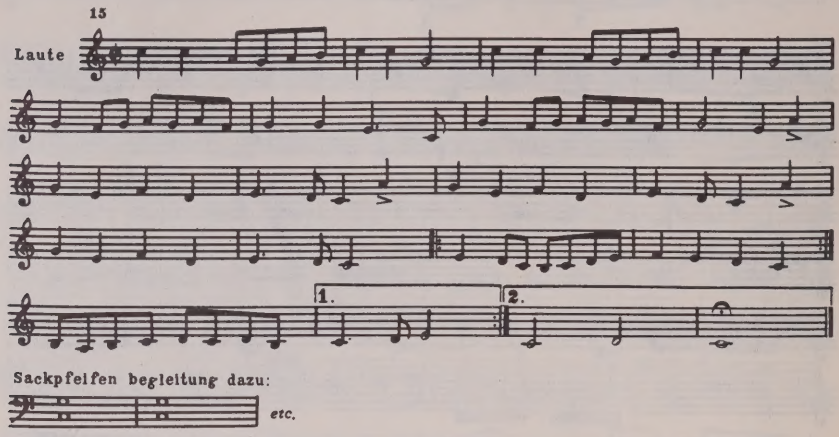
[2] Stutschewski J. Klezmorim, z. 103.

Пением и игрой сопровождались и народные театральные представления, так называемые ахашверош-шпили, связанные с праздником Пурим (см. рис. на с. 31). Приводим два образца из «Hannoversches Kompendium»: «Nigun šel purim» (мелодия праздника Пурим) и «Neimat-rikud lepurim» (танцевальная мелодия праздника Пурим) [1]:

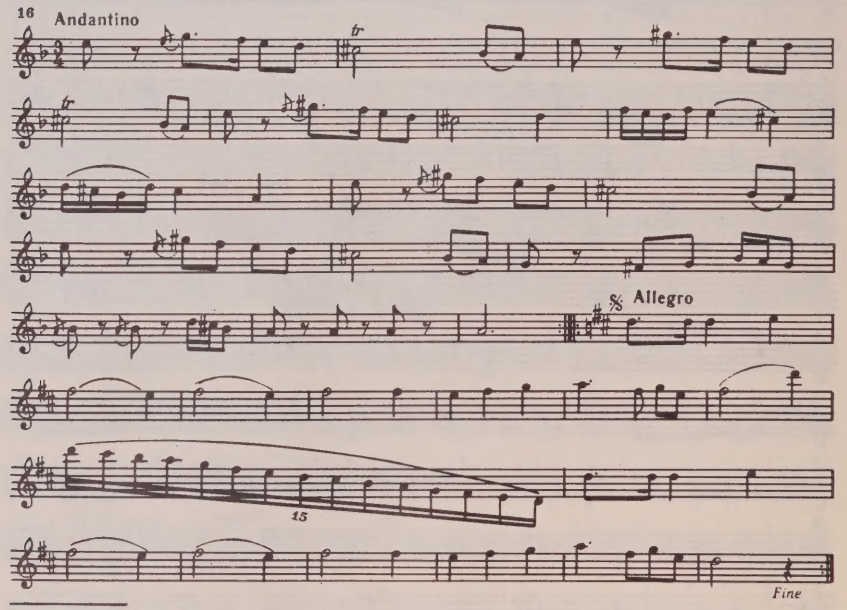


[1] Stutschewski J. Klezmorim, z. 104, 105.

Одним из первых известных образцов еврейской инструментальной музыки в Германии является «Еврейский танец» («Der Judentanz») в сборнике: Neusiedler H. Neu künstlich Lautenbuch, 1544. Танец исполнялся на лютне в сопровождении волынки. Тот факт, что он был включен в немецкий сборник, говорит о популярности этого танца среди немецкого населения [1].

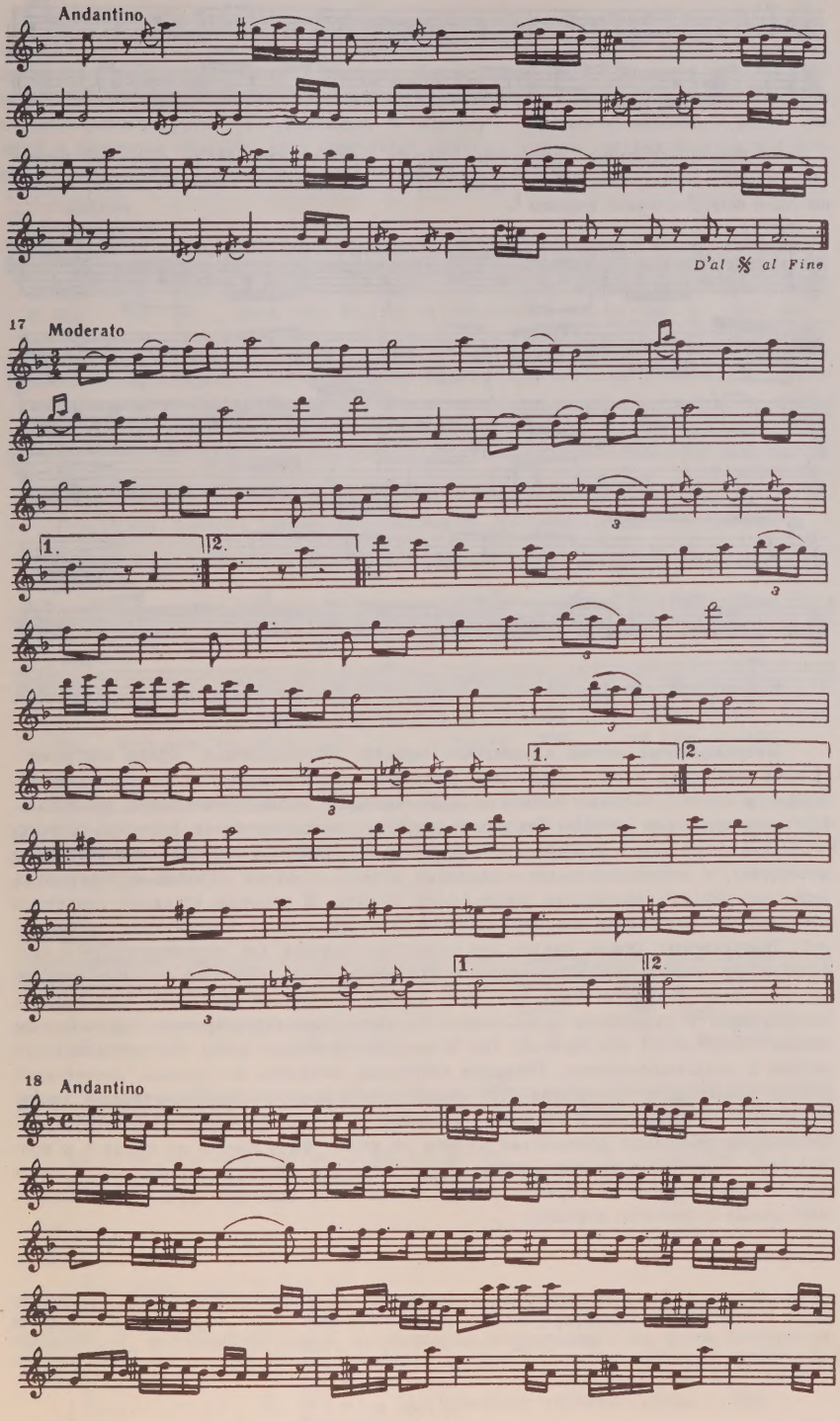


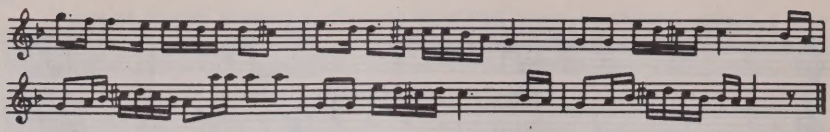
Заканчивая обзор некоторых жанров еврейской инструментальной музыки, отсутствующих в работе Береговского, приведем три образца из его же сборника 1938 года, почему-то не включенные в настоящее издание. Это две инструментальные валашские мелодии — «A volex», «Valex» — и пьеса «Спокойной ночи» («A gute naxt»), которой провожали гостей со свадьбы домой [2].



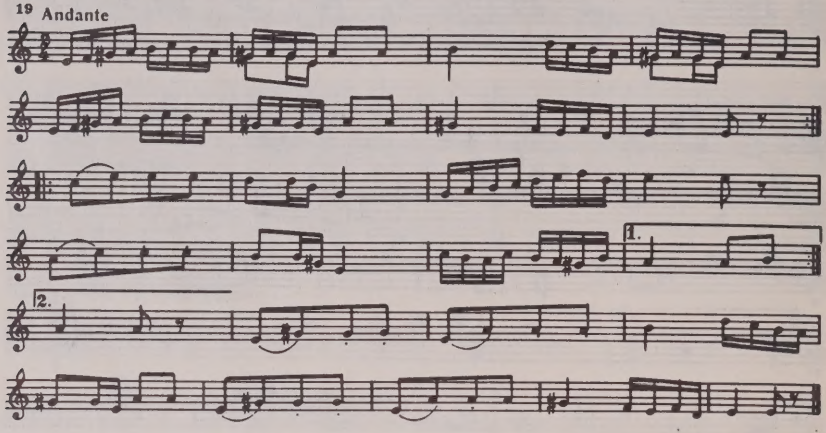
[1] Танец перепечатан Ф. Бёме в его исследовании (Böhme F. Geschichte des Tanzes in Deutschland, Bd. II. — In: Stutschewski J. Klezmorim, z. 99).

[2] Береговский М., Фефер И. Указ. изд.


Andantino
D'al 𝄋 al Fine
17 Moderato
1.
2.
18 Andantino



К вышеприведенным примерам следует присоединить также «Веселый напев» («A frejlexer nign»), самый популярный еврейский свадебный танец не только Украины, но и всей Восточной Европы [1].



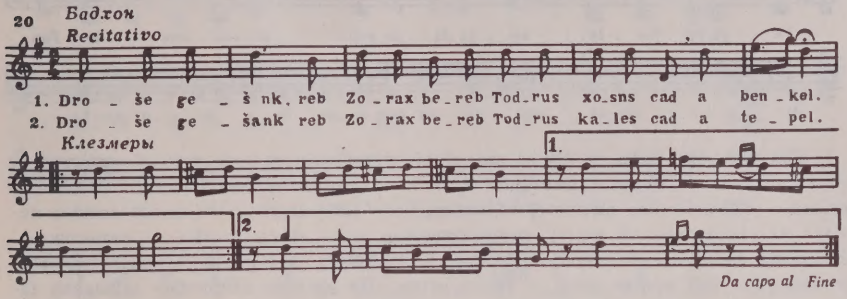
Клезмерские произведения делятся на следующие жанровые группы: лирические пьесы, импровизации, песни, песни-танцы и собственно танцы.

Интонационные истоки клезмерской музыки. Интонационная сфера инструментальной еврейской музыки имеет два источника — национальную и инонациональную народную музыку, включает элементы национальные и инонациональные. К национальным интонационным истокам относятся еврейская народная песня (светская и религиозная — хасидская, в особенности хасидская) и культовая музыка (синагогальный речитатив), к инонациональным — народная музыка соседних народов и отраженная через нее западно-европейская танцевальная музыка. В процессе создания различных произведений в сознании клезмера-композитора происходит отбор слуховых впечатлений, пропускаемых сквозь призму его творческого начала. Он трансформирует и синтезирует их с общими, выработанными художественной традицией клезмерской музыки нормами, руководствуясь при этом также конкретной функцией создаваемого произведения в свадебном церемониале. Национальную характерность танцевальным пьесам обеспечивает как прямая, так и опосредствованная связь инструментального мелоса с вокально-песенным. Песенное творчество являлось источником, питательной средой клезмерского творчества (что нашло отражение примерно в половине танцевальных пьес, вошедших в настоящее издание). В отрыве от народной песни, от национальной песенности клезмерская музыка не может быть понята до конца и в полной мере. Единство этих двух стихий проявляется и в общности музыкального стиля (ниже будут приведены примеры ладоинтонационного единства фрагментов инструментальных и песенных мелодий).

---

[1] В работе Береговского он не представлен, надо полагать, по причине отсутствия этого танца в нотном репертуаре клезмеров. Записывать же «A frejlexer nign» не было надобности ввиду его чрезвычайной популярности. Танец опубликован в сборнике «Еврейские народные песни» Э. Секулеца (указ. изд.). В народе эту мелодию поют со словами (с 9 такта).

Прежде чем обратиться к рассмотрению первого, национального источника клезмерской музыки, мы должны вновь определить значение и место, которое занимает пение на еврейской свадьбе. Во Введении Береговского говорится всего лишь о двух видах речитативов бадхона [1]. На самом деле характер и тип речитативов бадхона намного разнообразнее [2]. Омузыкалено, в частности, обращение бадхона к родне жениха и невесты с просьбой дать свадебный подарок, которое подхватывается и развивается клезмерами. Приводим этот отрывок (Droše-gešank — Свадебный подарок) [3]:



Речитативу бадхона может предшествовать инструментальное вступление [4]:

Перед венцом невеста, по правилам обряда, должна плакать, к чему ее призывает бадхон в своем театрализованном обращении к ней: «Плачь же, плачь же, душа-невеста! Ты красива и мила, твой жених знатен, он из хорошей семьи. Пусть будет вам счастье и удача!» [5]:

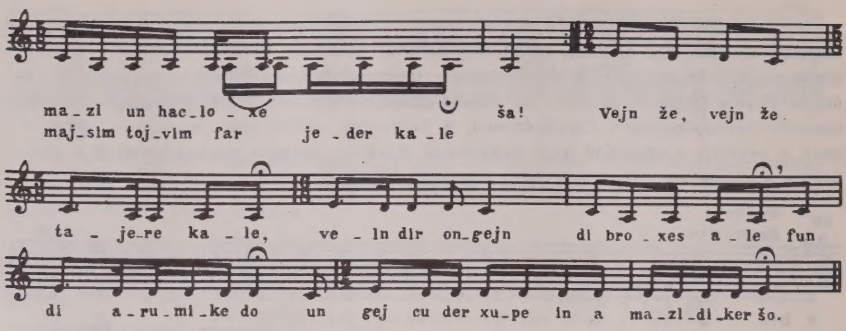
[1] Как указывалось, в № 9, 13.

[2] Бадхоны являлись авторами целого ряда свадебных песен; представление о масштабе их творчества в последней четверти прошлого века можно получить из библиографического указателя сборников на разговорном еврейском языке в приложении труда С. М. Гинзбурга и П. С. Марека «Еврейские народные песни в России» (указ. изд.).

[3] Stutschewski J. Klezmorim (нотное приложение, № 10).

[4] Береговский М., Фефер И. Еврейские народные песни, с. 254.

[5] Stutschewski J. Klezmorim, z. 161.



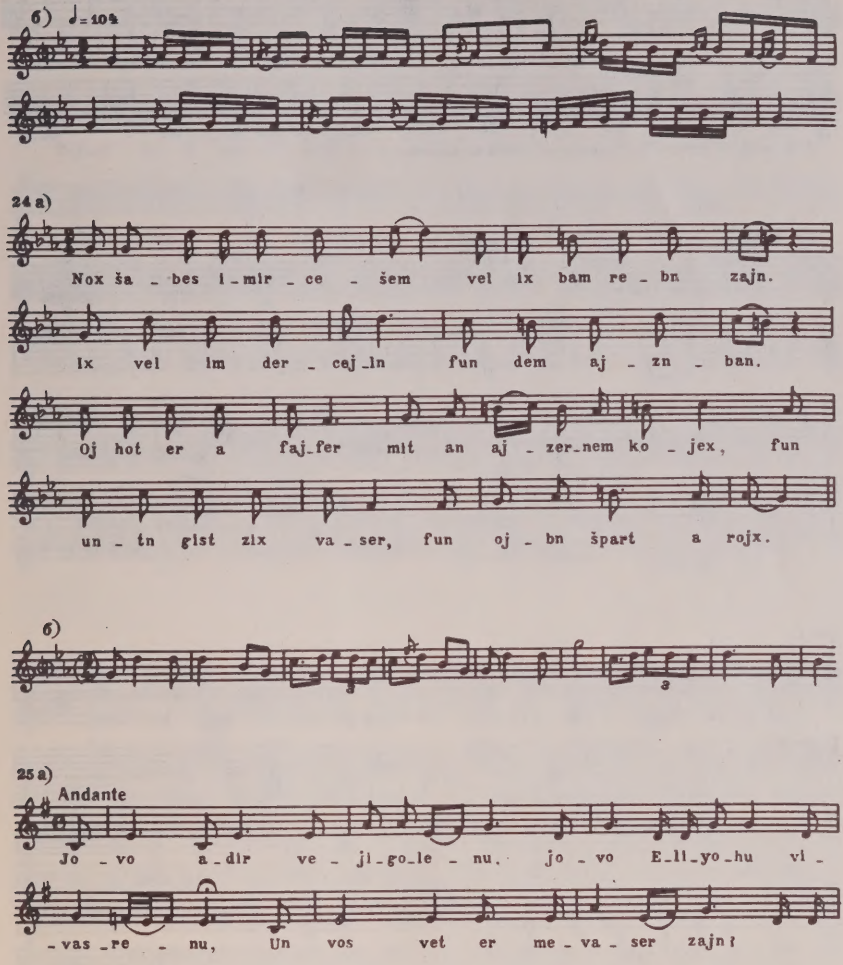
Как уже отмечалось, во время свадебной трапезы много пели, и в первую очередь свадебные песни. Назовем некоторые из них: поздравительные песни «Lomir ale inejnem» («Давайте все вместе»), «Klezmorimlex» («Музыканты») (две различные мелодии на варьированный текст), юмористические песни «Mexuteneste» («Сватьюшка»), «Baleboste zisinke» («Хозяюшка дорогая»), прощальную песню невесты «O zajt gezunterhejt» («О милые мои»), а также песни «Di mezinke ojsgegebn» («Выдана замуж младшая дочь»), «Xackele» («Хацкеле»), «Di maške» («Водочка») и другие. Распевалось также множество хасидских песен преимущественно юмористического содержания. Если учесть, что пением сопровождались также некоторые танцы (например, «Barojgez-tanc»), то соотношение между удельным весом свадебной инструментальной музыки и свадебного пения резко меняется. Это обстоятельство имеет большое значение и многое объясняет в интонационном составе клезмерской музыки.

Клезмерская музыка и народная песня. Клезмеры широко пользуются мелодиями народных песен в качестве источника, основы своих произведений. Нередко клезмерское произведение представляет собой инструментальный вариант вокальной, песенной мелодии. Использование песенных мелодий приобретает различные формы — от прямых переносов, заимствований целых мелодий и характерных мелодических оборотов, в особенности тематических ядер, до инструментального претворения их интонаций и ладовых особенностей. Инструментальными версиями песенных мелодий или характерных их оборотов являются по меньшей мере 40 произведений настоящего издания, в частности хасидские песни «Ša štil» («Тише», про ребе-чудотворца, № 23а), «Nox šabes imircešem» («На той неделе», про железную дорогу, № 24а), «Jovo adir» («Придет мессия всемогущий» — мессианская [1], № 25а), «Šolom alejxem» («Мир вам» — субботняя), а также песни, исполняемые на праздниках Пурим («Xag purim» — «Праздник Пурим», № 26а) и Торы («Праздник Торы» — «Simxas tojre», № 27а). Из свадебных песен упомянем «O zajt gezunterhejt» («О милые мои»), «Mexuteneste» («Сватьюшка»), а также две мелодии на слова «Сыграйте мне новый шер»; из любовных песен — «Oj, Avram» («Ой, Абрам», № 28а) и «Lomir zix iberbetn» («Давай помиримся», № 29а). Ниже приводится часть названных хасидских (№ 23а—27а) и любовных (№ 28а, 29а) песен и их инструментальные версии [2]:

23 а)

[1] Мессианская — песня об ожидаемом приходе мессии, исполнялась хасидами в пятницу вечером после молитвы, при проводах субботы и во время пасхальных трапез.

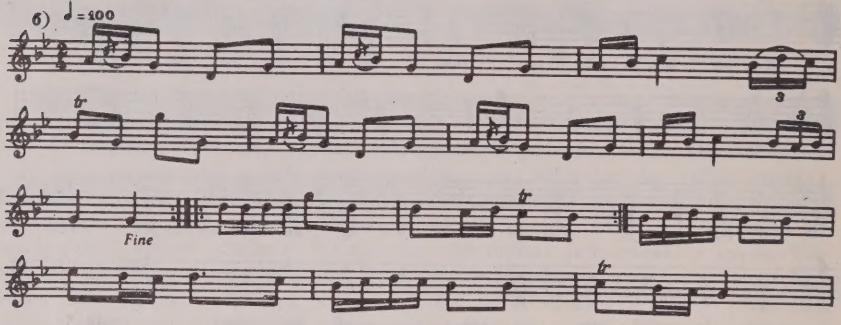
[2] № 23а — Kipnis M. un Zelikfelds Z. Koncert-repertuar (60). — Varše, [1925];

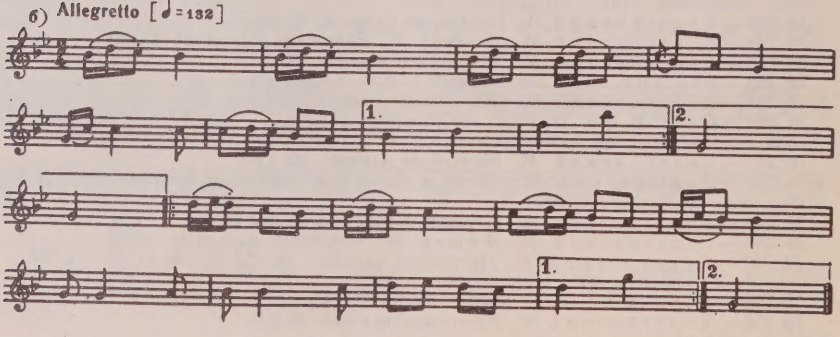


№ 23б — Береговский М. Настоящее из ание, № 88;
№ 24а — Береговский М., Фефер И. Еврейские народные песни;
№ 24б — Береговский М. Настоящее издание, № 90;
№ 25а — Idelson A.-Z. Jewish music. — New-York, 1929;
№ 25б — Береговский М. Настоящее издание, № 149;
№ 26а — Carp B. Ph. D. The Jewish center songster. — New-York (без указ. года изд., страницы не пронумерованы);
№ 26б — Береговский М. Настоящее издание, № 138;
№ 27а — Варшавский М. Ноты к еврейским народным песням. — Одесса (без указ. года изд.), № 19;
№ 27б — Береговский М. Настоящее издание, № 210;
№ 28а — Береговский М., Фефер И. Еврейские народные песни;
№ 28б — Береговский М. Настоящее издание, № 151 II, № 48 II, III, IV (римскими цифрами обозначены колена пьес);
№ 29а — Kipnis M. un Zelikfelds Z. Op. cit.;
№ 29б — Береговский М. Настоящее издание, № 221.

16 — Зак. 325 с 7053 к

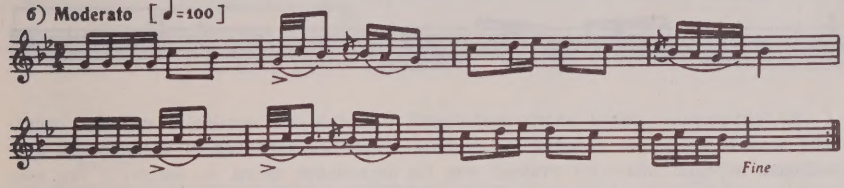
*) 7-й и 8-й такты у Идельсона не подтекстованы.





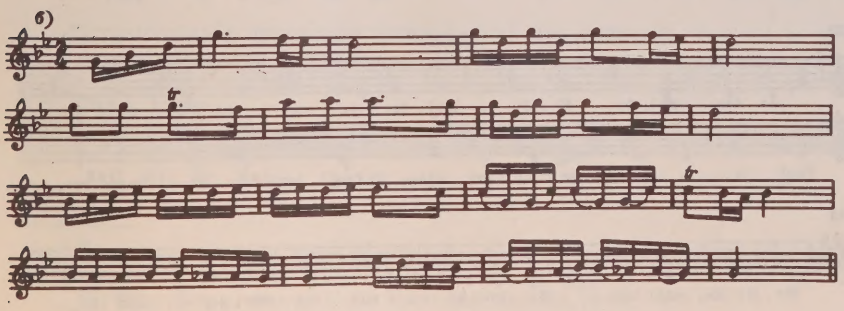
27 a) Allegretto

б) Moderato [♩=100]



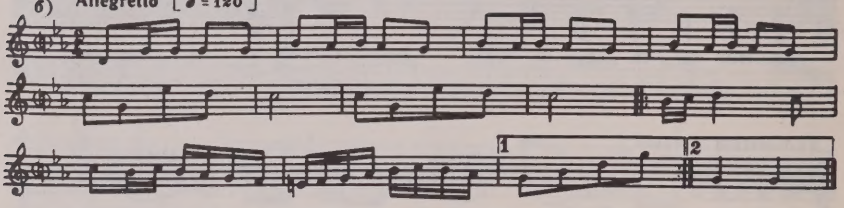
28 a)

б)



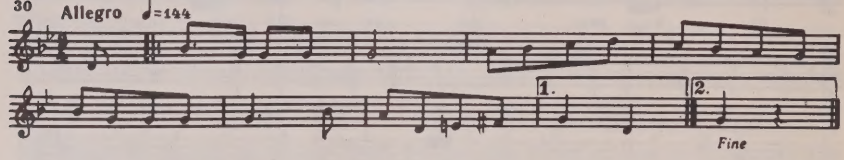
29 а) Allegretto

б) Allegretto [♩ = 120]



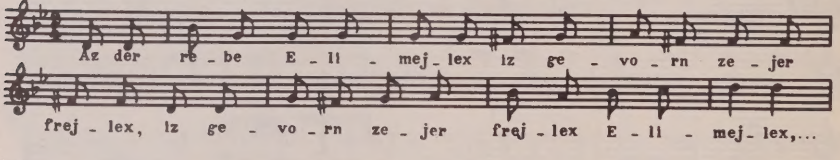
Интонационные связи инструментальной и вокальной музыки в случаях отсутствия прямых переносов мелодий имеют более глубокий характер. В клезмерском произведении нередко слышатся отзвуки как бы нескольких песен, но вместе с тем конкретно оно не похоже ни на одну из них. Примером может служить следующий танец (пример 30), родственный песне «Idl mitn fidl» («Идл со скрипкой», пример 31), а также песням «Rebe Elimejlex» («Ребе Элимелех», пример 32) и «Mejerke, majn zun» («Мейерке, сын мой»), обработанной М. Равелем (пример 33):

30 Allegro ♩=144

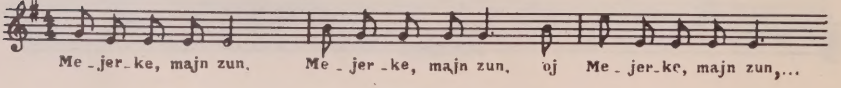


31

32

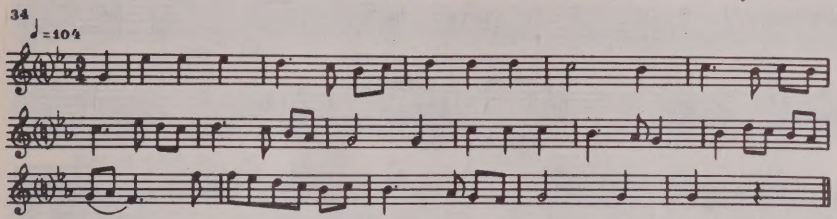


33



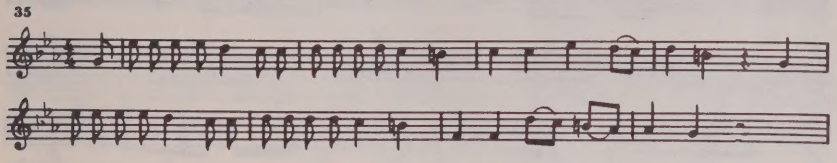
Вот другой пример, отнесенный в настоящем издании к музыке для слушания [1]:

34

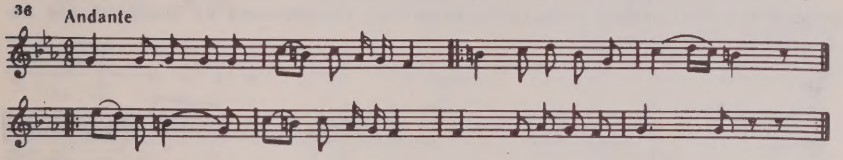


Он вызывает несколько ассоциаций: с субботней песней «Mlave malke» («Проводы царевны», пример 35), с любовными песнями «Tif in veldele» («В лесу стоит деревце», пример 36) и «Vu bistu geven?» («Где же ты был?», пример 37):

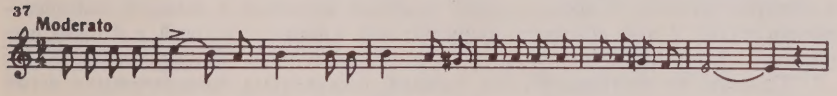
35



36



37

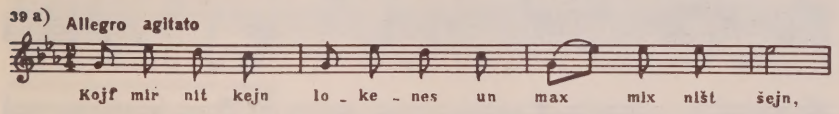


В нем слышатся также отголоски свадебной песни «O zajt gezunterhejt» («О милые мои»):

38

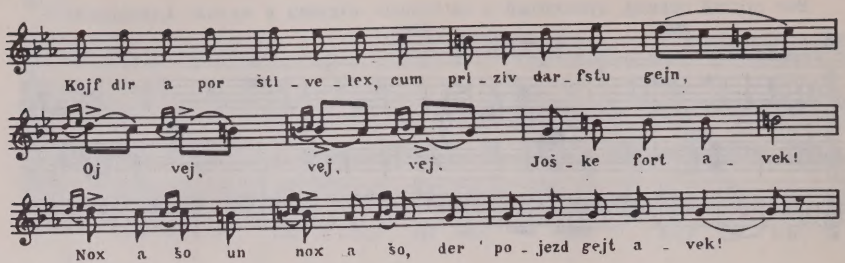
Инструментальная прощальная воспринимается как свободный парафраз на рекрутскую прощальную песню «Kojf mir nit kejn lokenes» («Не покупай мне локоны») [2]:

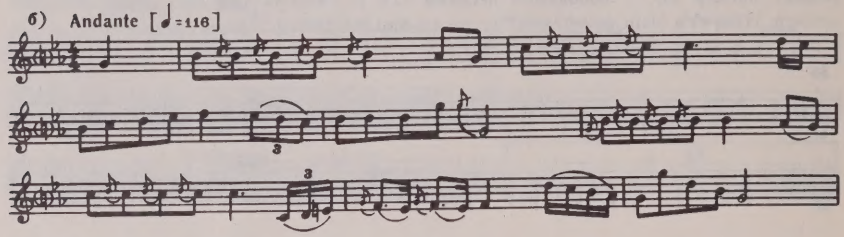
39 а)



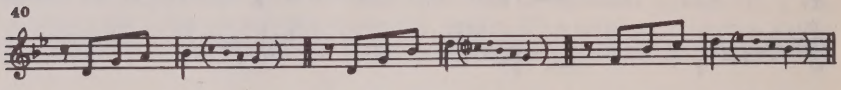
[1] Береговский М. Настоящее издание, № 67.

[2] № 39а — Kipnis M. un Zelikfelds Z. Op. cit.;
№ 39б — Береговский М. Настоящее издание, № 83.



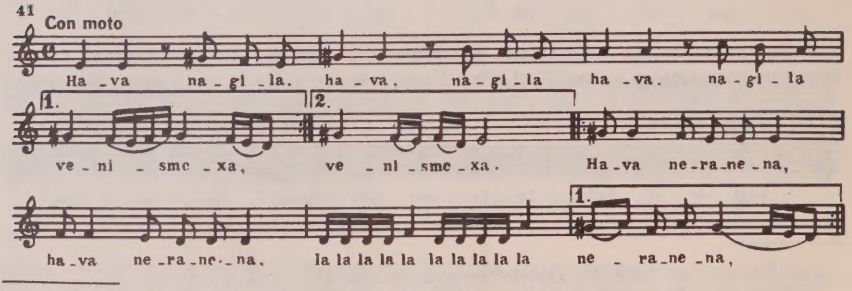


В основе большого числа инструментальных произведений еврейской народной музыки лежат начальные восходящие интонации, опирающиеся на минорный или мажорный квартсекстаккорд:



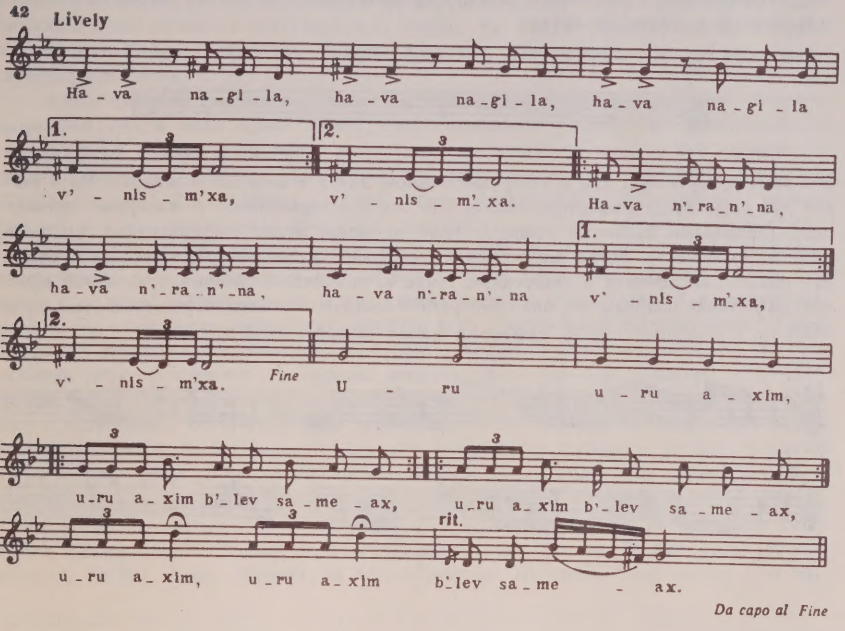
Эти интонации больше свойственны инструментальным, чем вокальным мелодиям, и инструментального ли происхождения подобные интонации в песенной мелодике — сказать трудно. Однако родство инструментальных и песенных мелодий, в которых присутствуют указанные интонации, не подлежит сомнению.

Примеры же инструментальных мелодий, послуживших интонационными источниками песен, единичны. В настоящей работе их всего две: одна (№ 102, III колено и № 130, II колено) является прообразом мелодии юмористической свадебной песни «Baleboste zisinke» («Хозяюшка дорогая»), другая (№ 56, II колено) — песни «A lidele in idiš» («Песенка на еврейском»). В данный сборник почему-то не вошла «Hava nagila!» («Давайте радоваться!») — типично инструментальная хасидская мелодия как по интонационному строю, так и по форме (следы прилаживания текста к мелодии очевидны) [1]:

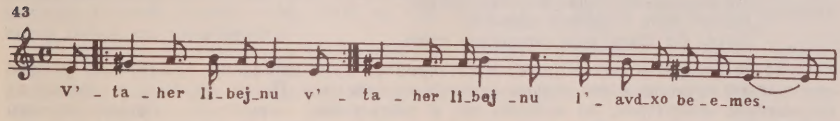


[1] Idelzon A.-C. Sefer haširim, z. 164, № 49.

Впоследствии мелодия была распета, она стала вокальной, декламация в ней — более естественной, как это видно из современной версии песни, снискавшей ей мировую известность [1]:



Инструментальных хасидских произведений, кроме «Hava nagila», в упоминавшемся песеннике Идельсона «Sefer haširim» («Книга песен») содержится около десятка. К одной из них (как и к «Hava nagila») приложены слова («Vetáher libejnu» — «Очисть наши сердца») [2]:



Тематическое ядро песни мы обнаруживаем в трех пьесах настоящего издания (№ 93 II, 34 I, 175 I). Предпочтение клезмерами любовных и свадебных песен другим песен-

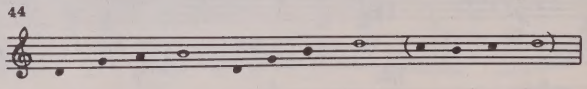
---

[1] Carp B. Ph. D. The Jewish Center Songster.
[2] Idelzon A.-C. Sefer haširim, z. 87.

ным жанрам объясняется их образно-тематической близостью к свадебному циклу. Широкое же отражение хасидской песенности в клезмерской музыке свидетельствует о том, что клезмеры разделяли взгляды хасидизма на музыкальное искусство. Они прекрасно знали и чувствовали народную песню, и, разумеется, не только хасидскую, любовную и свадебную. В клезмерских произведениях слышатся отголоски целого ряда народных песен: портняжных, шуточных, семейных, пасхальных. Полностью или частично отражена в трех пьесах настоящего тома портняжная песня «Райский напев» (№ 89, 93, 20); первая часть мелодии портняжной песни «Вот так шьет портной» воспроизведена в двух пьесах (№ 219, 214) в преображенном виде; отголоски портняжных песен слышатся в пьесе № 182, пасхальной песни — в пьесе № 218, шуточной — в пьесе № 224. Песенными интонациями насыщены пьесы № 134 (II), 133 (II), 213, 222, 217, 237, 146, 139 [1].

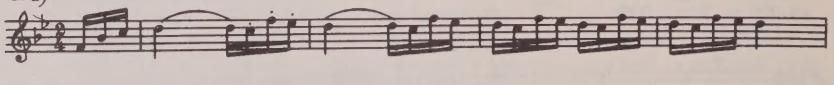
Не ясен генезис часто встречающейся в многочисленных вариациях скрипичных пьес самого различного характера одной и той же мажорной мелодии. Движение в ней, начинающееся с квинтового звука, устремлено вверх по звукам мажорного квартсекстаккорда к сексте или октаве:

44

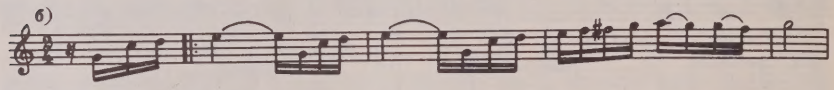


Эта тема присутствует как в инструментальном, так и в вокальном жанрах. Но в песнях это чаще всего мажорный эпизод, тут же растворяющийся в минорных интонациях (примерами являются общеизвестные еврейские песни «Музыканты», «Что ты сделала со мной?»). Когда же зачинная мажорная интонация, устремленная к сексте или октаве, повторяется в ускоренном темпе и, ритмически дробясь, становится приемом нагнетания напряжения, она приобретает инструментальный характер. В этом случае связь ее с народной песней слабеет и национальная основа исчезает [2]:

45 а)



б)



[1] Есть основания полагать, что клезмеры являются и авторами некоторых песен, в частности об обучении сызмальства игре на скрипке будущих выдающихся клезмеров. Вот фрагмент одной из них (со смешанным русско-еврейским текстом):

Как только я на божий свет родился,
На скрипочке сейчас же стал играть,
Целый день с нотами возился,
Хотел бы известным скрипачом стать.

Далее говорится, что Идл со своей скрипкой стоит «миллион денег», что у него «прекрасный смычок» и что струны никогда не лопаются. Песня эта была в свое время чрезвычайно популярна, но мелодия ее, к сожалению, невысокого художественного уровня. Более интересной по мелодии представляется другая песня — в ней человек, от лица которого ведется повествование, обращается к клезмерам с просьбой сыграть для него перед смертью: «Ой, если б я подумал о конце, я не прожил бы так глупо свою жизнь» (сведения почерпнуты из книги: Stutschewski J. Klezmorim).

[2] Береговский М. Настоящее издание, № 44, 32 и 134.

Клезмерская музыка и синагогальный речитатив. Синагогальная музыка недостаточно освещена в энциклопедических и музыкальных словарях в нашей стране, и не всякий образованный читатель, даже фольклорист-музыковед, имеет о ней ясное представление. В одиннадцатом томе «Еврейской энциклопедии», вышедшей еще до революции, синагогальной музыке была посвящена развернутая содержательная статья композитора и музыковеда Д. Черномордикова, которая включала и нотные образцы [1]. Хотя в ней и признается еврейское происхождение части традиционного синагогального музыкального материала, но очень много говорится о заимствовании канторами чужих, инонациональных мелодий. Факт этот сам по себе верен, но из статьи Д. Черномордикова не видно, в чем же именно проявляется самобытность, неповторимость синагогального пения, та самая неповторимость, которой восхищались Карузо, Тосканини, Римский-Корсаков, Шостакович и другие выдающиеся музыканты мира.

Автор статьи о еврейской музыке в Музыкальном энциклопедическом словаре, вышедшем уже в наше время (1966), счел возможным умолчать об оригинальности синагогальной музыки, акцентируя в то же время присутствующий в ней элемент несамостоятельности [2]. Гораздо объективнее синагогальная музыка освещается в словаре «Phylo-Lexikon» [3]. Единственное в нашей стране основательное исследование синагогальной музыки принадлежит крупному специалисту в этой области — Д. Маггиду. Опубликованное более полувека назад, это небольшое, но на редкость содержательное исследование древней еврейской музыки и псалмодии ничуть не утратило своего значения и сегодня [4]. Автор касается в нем самого древнего слоя иудейской культовой музыки — так называемых библейских акцентов и их музыкальной интерпретации [5]. Синагогальный речитатив представляет собой более позднее музыкальное явление. На протяжении двух тысячелетий он получил исключительно широкое развитие в богослужении евреев Восточной Европы. Некоторое представление о его мелодических, ладовых и ритмических богатствах дают приводимые ниже образцы (синагогальные песнопения в еврейском богослужении): L'dor (Из поколения в поколение, № 46), Phrygisch (Фригийский, № 47), Chad'desch (Хадеш — Возобновление, молитва на первый день лунного месяца, № 48), Ahavoh-Rabboh Mode (лад молитвы «Великая любовь», № 49), Tunes in Ahavoh-Rabboh Mode (мелодии в ладу «Великая любовь», № 50), Omar rabbi Elozor (Сказал рабби Элозор, № 51), Malchius (Царствующий, № 52), Jaale (И возвысится, № 53), Keser (Корона, № 54), V'sejoreiv (И чтобы была угодна... № 55),

---

[1] Музыка синагогальная. — В кн.: Еврейская энциклопедия. Спб. (год изд. не указ.), т. XI, стлб. 375—400. Давид Аронович Черномордиков (род. в 1869 г. в Баку) окончил Петербургскую консерваторию по классу теории композиции у проф. Соловьева.

[2] «Часть богослужения (хаззанут) [...] представляет собой конгломерат мелодических наслоений различных эпох и влияний окружающих народов» (Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1966, с. 172, стлб. 1). О другой части богослужения автор почему-то умалчивает...

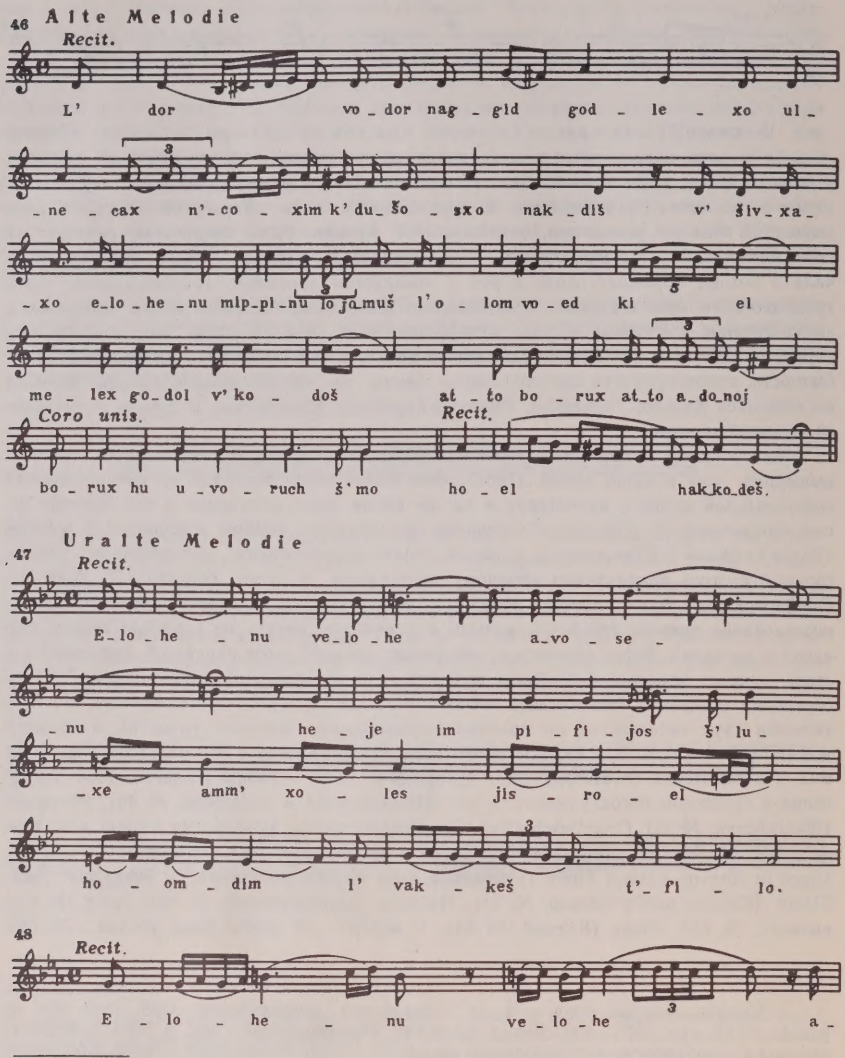
[3] «В наиболее подлинном виде еврейская песенная традиция сохранилась, если не считать Востока, в речитативах евреев Восточной Европы. Здесь душевный экстаз, само собой разумеющееся слияние пения со словом — итак, настоящее иудейское песнопение» (in: Phylo-Lexikon. — Berlin, 1936, S. 729, 730).

[4] Маггид Д. О древней еврейской музыке и о псалмодии евреев. — В кн.: De Musica. Временник отдела истории и теории музыки гос. института истории. — Л., 1927, вып. 3. Д. Маггид является также автором превосходной статьи «Кантиляция». — В кн.: Еврейская энциклопедия, т. 9 (стлб. 226—241). (В научной литературе чтение нараспев называется кантиляцией.)

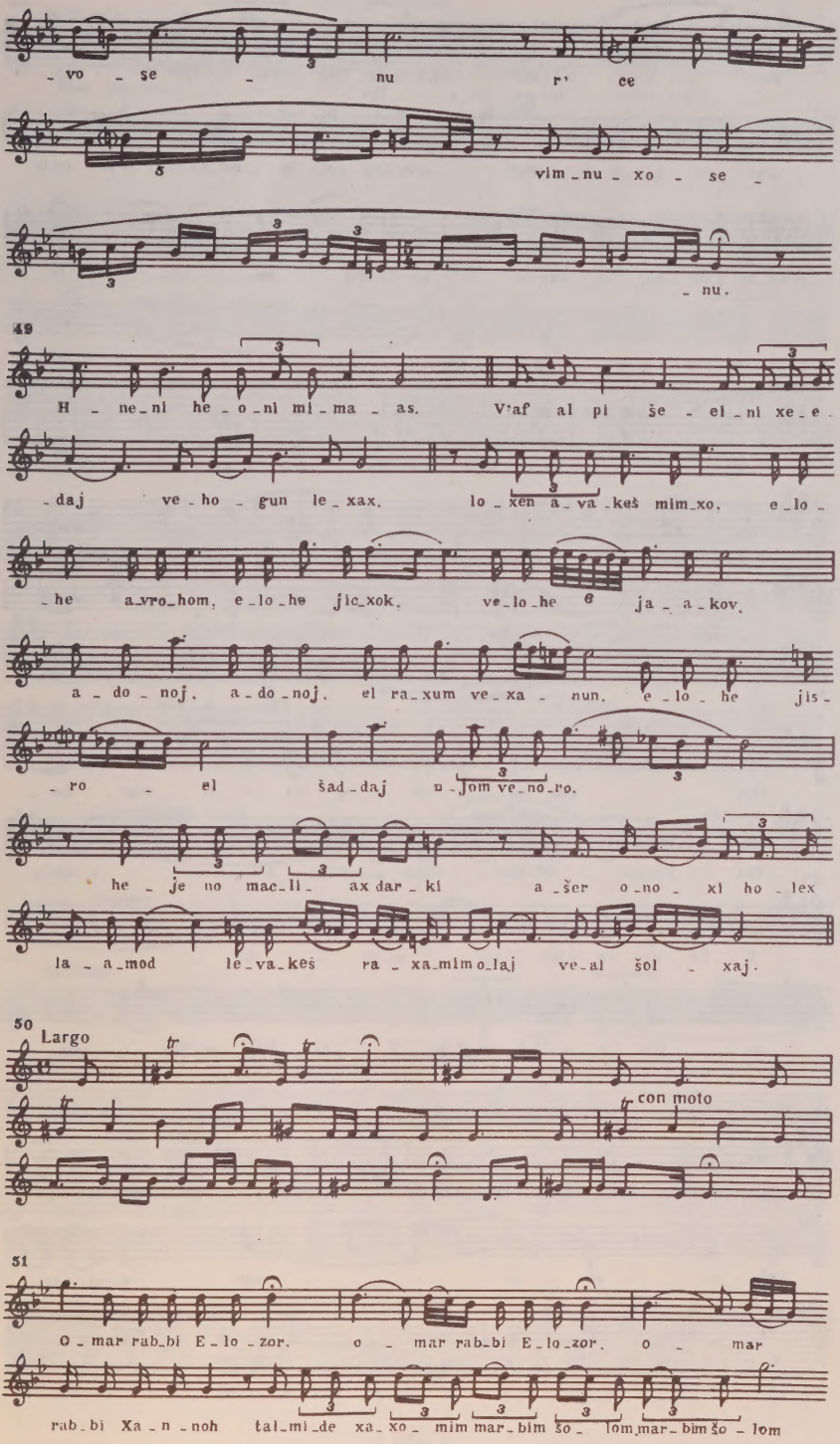
[5] «Музыкальное выражение библейских акцентов, — отмечает Маггид, — евреи называют тропами, и читать Библию по тропам — значит читать текст традиционным напевом. Каждый акцент имеет свою графему (невму), соответствующую мелодической группе звуков» (с. 147).

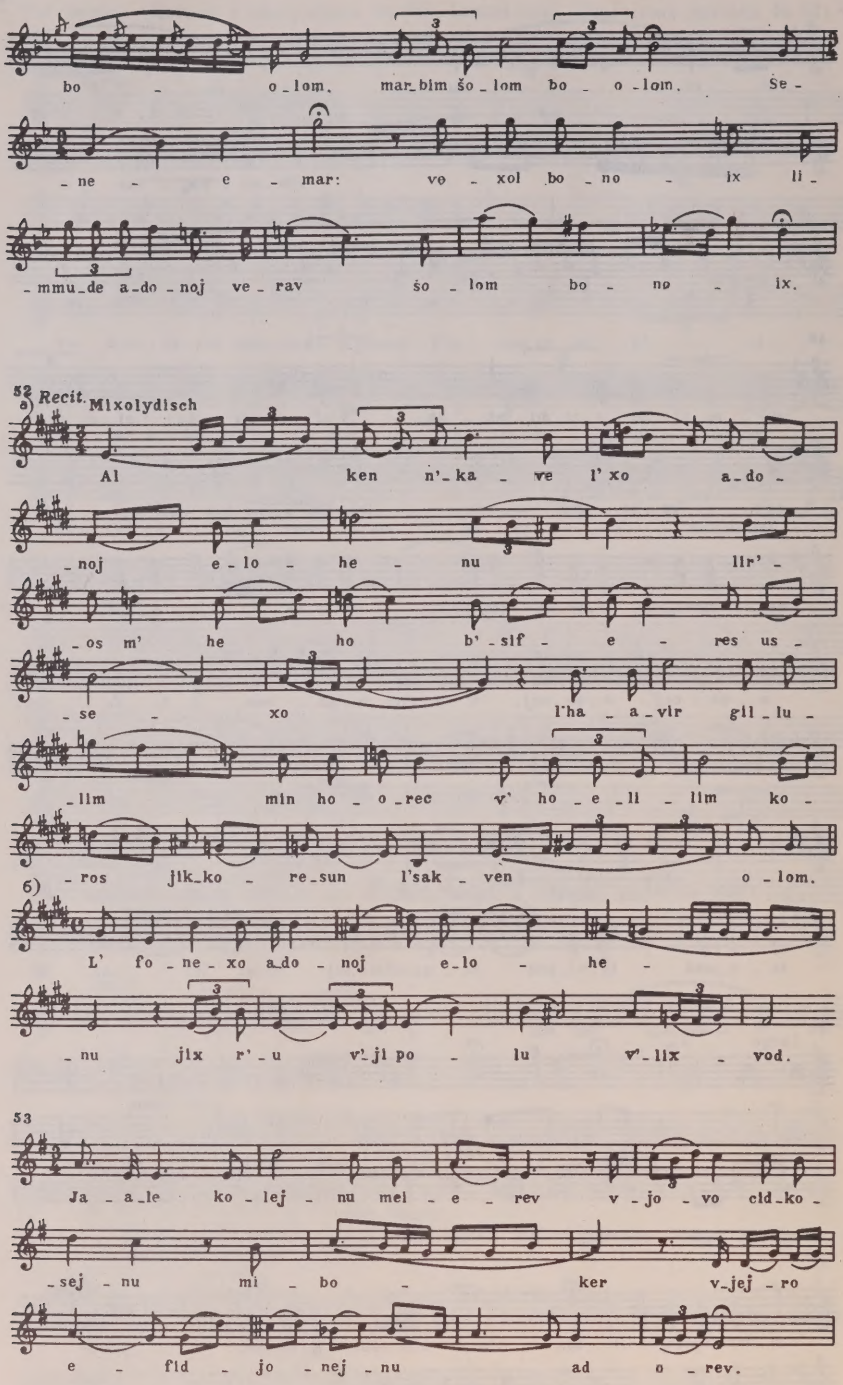
с 7053 к

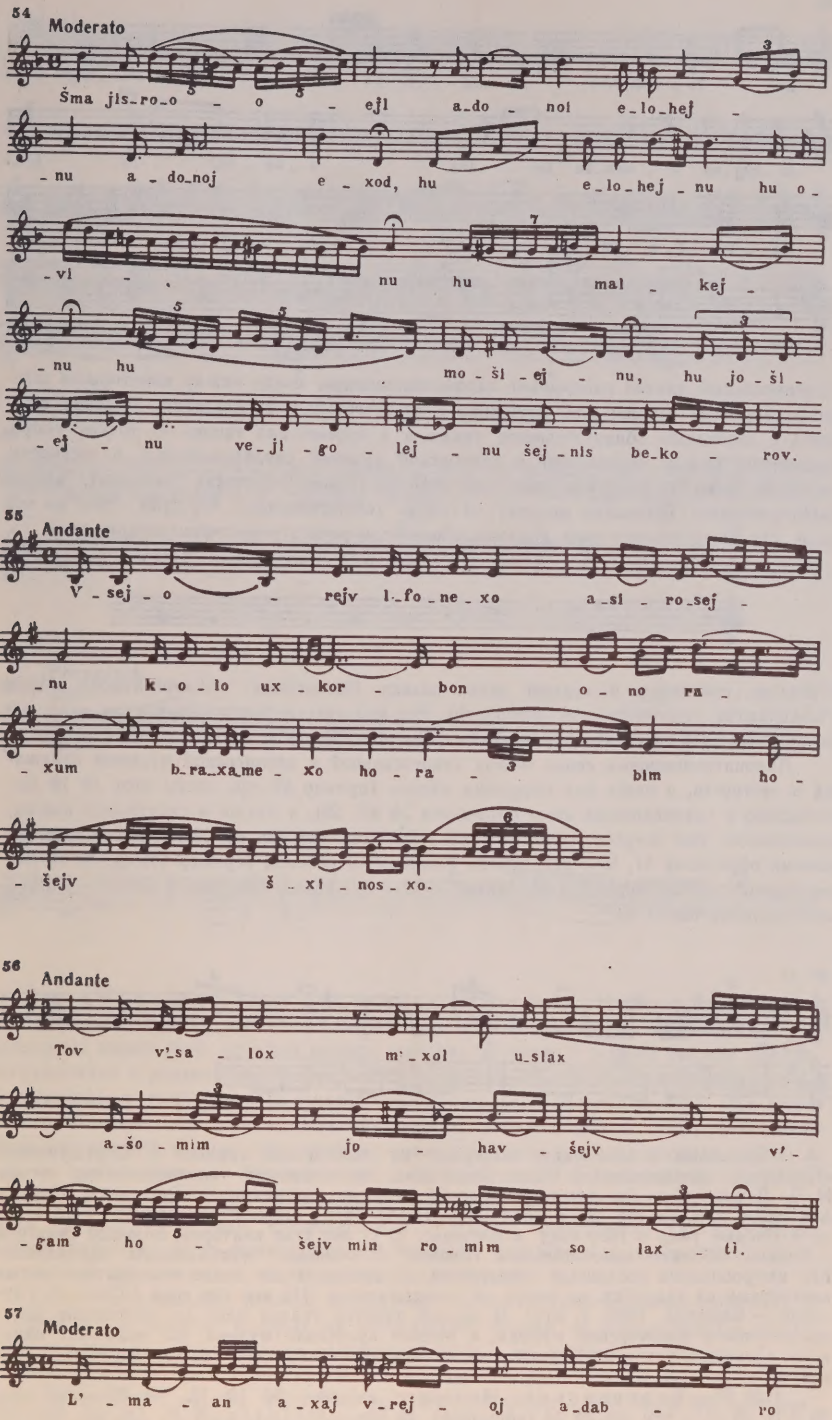
Tov vesalox (Добрый и прощающий, № 56), Leman axaj (Ради моих братьев, № 57) [1]:

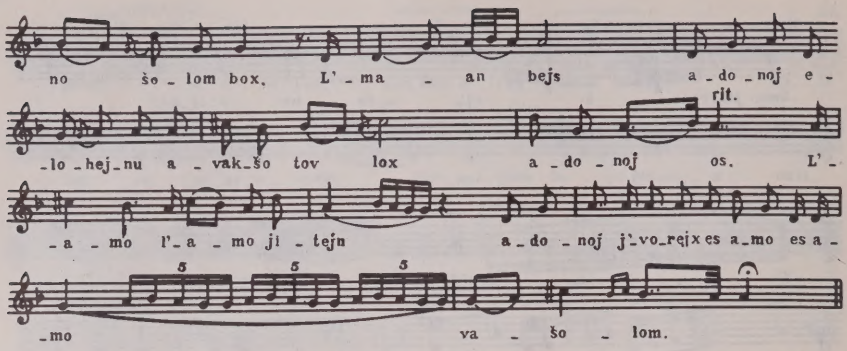


[1] № 46 — Weintraub H. Schire beth Adonai oder Tempelgesänge für den Gottesdienst der Israeliten. — Leipzig, 1901, Bd. II, S. 104;
№ 47. Ibid., S. 161, № 192;
№ 48. Ibid., Bd. III, № 192;
№ 49. Idelson A.-Z. Jewish Music;
№ 50. Ibid. (Chassidic Song. Cabbalistic and Chassidic Songs. a) Tunes in Ahavoh-Rabboh Mode), p. 422;
№ 51. Ibid., p. 423;
№ 52а, б. Weintraub H. Op. cit., Bd. III, № 205;
№ 53. Sebba J. Rezitative für den israelitischen Gottesdienst. — Tuckum (Kurland), 1927;
№ 54. Ibid., T. IV, № 188;
№ 55. Ibid.; T. II, № 97;
№ 56. Ibid., T. III, № 149;
№ 57. Ibid., T. II, № 107 b.

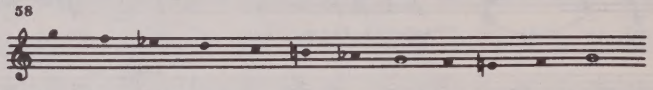

- vo - se - nu r' ce
vim - nu - xo - se -
- nu.
49
H - ne - ni he - o - ni mi - ma - as. V'af al pi še - el - ni xe - e -
- daj ve - ho - gun le - xax. lo - xen a - va - keš mim - xo, e - lo -
- he a - vro - hom, e - lo - he jic - xok. ve - lo - he ja - a - kov,
a - do - noj, a - do - noj, el ra - xum ve - xa - nun, e - lo - he jis -
- ro - el šad - daj n - jom ve - no - ro.
he - je no mac - li - ax dar - ki a - šer o - no - xi ho - lex
la - a - mod le - va - keš ra - xa - mim o - laj ve - al šol - xaj.
50
Largo
con moto
51
O - mar rab - bi E - lo - zor. o - mar rab - bi E - lo - zor. o - mar
rab - bi Xa - n - noh tal - mi - de xa - xo - mim mar - bim šo - lom mar - bim šo - lom


bo - o-lom, mar-bim šo-lom bo - o-lom. Še -
-ne - e - mar: vo - xol bo-no - ix li -
-mmu-de a-do-noj ve-rav šo - lom bo - no - ix.
52 a) Recit. Mixolydisch
Al ken n'-ka - ve l'xo a-do -
-noj e-lo - he - nu lir' -
-os m' he ho b'-sif - e - res us -
-se - xo l'ha - a-vir gil-lu -
-lim min ho - o-rec v' ho - e-li - lim ko -
-ros jik-ko - re-sun l'sak - ven o - lom.
6) L' fo-ne-xo a-do-noj e-lo - he -
-nu jix r'-u v'-ji po - lu v'-lix - vod.
53
Ja - a-le ko-lej - nu mel - e - rev v-jo - vo eld-ko -
-sej - nu mi - bo - ker v-jej - ro
e - fid - jo - nej - nu ad o - rev.


54
Moderato
Šma jis-ro-o - o - ejl a-do - noi e-lo-hej -
- nu a - do-noj e - xod, hu e-lo-hej - nu hu o -
- vi - nu hu mal - kej -
- nu hu mo - ši - ej - nu, hu jo - ši -
- ej - nu ve-ji - go - lej - nu šej - nis be-ko - rov.
55
Andante
V - sej - o - rejv l-fo-ne-xo a-si - ro-sej -
- nu k - o - lo ux - kor - bon o - no ra -
- xum b-ra-xa-me - xo ho - ra - blm ho -
- šejv š - xi - nos - xo.
56
Andante
Tov v'sa - lox m' - xol u-slax
a-šo - mim jo - hav - šejv v' -
- gam ho - šejv min ro - mim so - lax - ti.
57
Moderato
L' - ma - an a - xaj v-rej - oj a-dab - ro

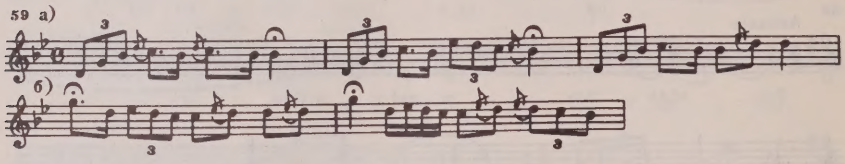


Сравнительный анализ раскрывает ладоинтонационные связи между некоторыми жанрами свадебной музыки для слушания и синагогальным речитативом. Ладовая общность с последним обнаруживается также и в музыке для танцев. О точках соприкосновения между клезмерской и канторской музыкой свидетельствуют, в частности, названия таких клезмерских пьес, как «Ahavo rabo» («Великая любовь»), «Xcos» («Полуночная») (названия молитв), «Freigiš» («Фригийский»). «Freigiš» — это не что иное, как phrygisch, которым канторы обозначали речитативы в фригийском ладу.



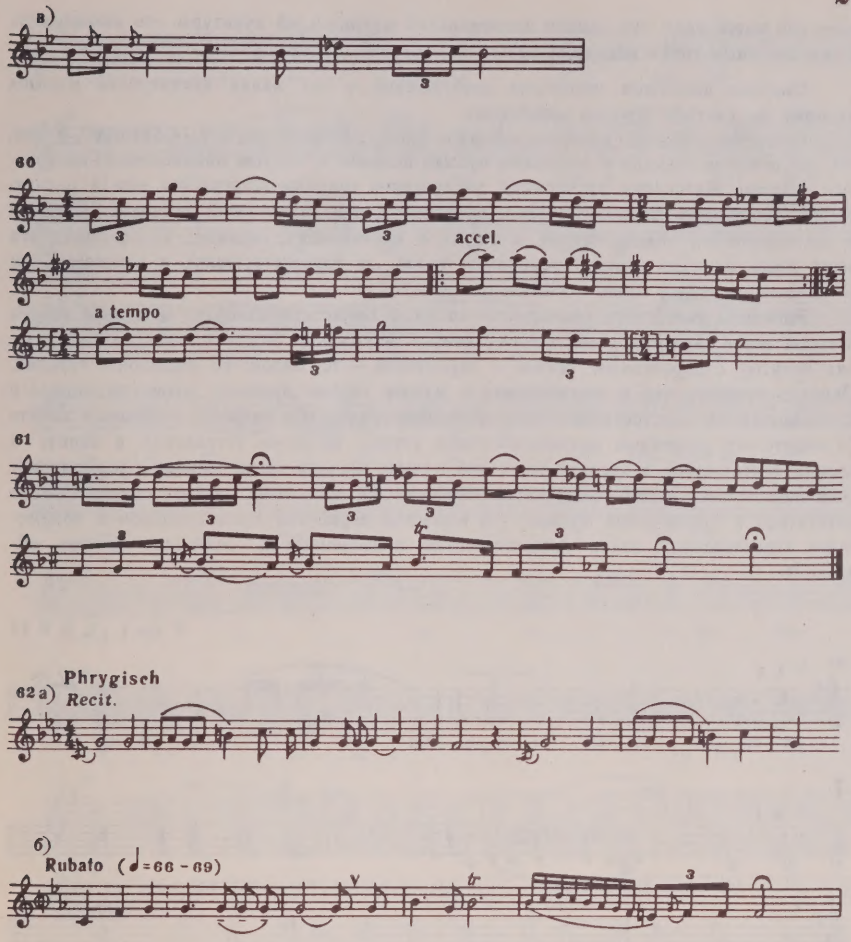
Речитатив, поющийся в судный день, назван Идельсоном «Ahavoh-Rabboh Mode (Ashkenazic)» (это то же, что Phrygisch). Все молитвы, исполняемые в этом ладу, им же причислены к хасидским песнопениям (Chassidic Song) [1].

Ладоинтонационные связи между синагогальной и клезмерской музыкой отражены, в частности, в пьесе для слушания «Xcos» (пример 59, ср. также этот № 19 Береговского с приведенными нами образцами № 49, 55), а также в следующих пьесах, исполняемых: при встрече гостей — «Dobranoč» (пример 60, ср. № 9 Береговского с нашими образцами 51, 53); при обряде усаживания невесты (пример 61, ср. № 14 Береговского с нашим образцом 53, такты 7—12); при обряде шествия к венцу — «Ahavo rabo» (пример 62б) [2]:



[1] Приводим в этой связи выдержку из любопытной заметки А. Страшунского «Почетный вильнюсец» («Vilner balebesl»), посвященной замечательному певцу И.-Д. Левенштейну (не дожившему до 35 лет), из календаря И. Гутковича «На все дни года» (Ojf ale teg fun a ganc Jor): «Иоэл-Довид Левенштейн родился в 1816 году в Либаве, умер в 1850 году в Варшаве. С 11 лет стал кантором Большой синагоги в Вильно. Обладал замечательным голосом и большим музыкальным дарованием. Его импровизации восхищали слушателей, со временем они стали исполняться также клезмерами на свадьбах, но никем не записывались» (На все дни года / Сост. И. Гуткович. — Варшава, 1966, с. 317). В данной заметке указан один из источников польско-литовской клезмерской музыки, а именно культовая музыка. Не подлежит никакому сомнению, что и на Украине она оказывала сильное влияние на творчество клезмеров.

[2] № 59 — Береговский. Настоящее издание, № 19 II, № 60 — там же, № 9 II, № 61 — там же, № 14 (концовка), № 62а — Weintraub H. Op. cit., Bd. III, № 192, № 62б — Береговский. Настоящее издание, № 17.



Лады. Генезис ладов клезмерской музыки. Истоками ладовой сферы клезмерской музыки являются национальная и инонациональная музыка. К инонациональной может быть отнесена музыка соседних народов, в первую очередь молдавско-румынская и украинская, отчасти польская, венгерская, возможно, южно-славянская (болгарская), а также западно-европейская танцевальная бальная музыка (без более точного национального адреса). Национальные и инонациональные черты в ладовой сфере клезмерской музыки сосуществуют сплошь и рядом даже в пределах одного и того же произведения, не производя при этом впечатления стилистической пестроты, разнобоя. Нередко в частях произведений, тональные планы которых строятся по канонам европейской музыки, наблюдается национально своеобразное внутриколенное ладовое развитие. Лады функциональной гармонии сочетаются в клезмерской музыке с ладовой переменностью, идущей от народной музыки.

Среди национальных истоков клезмерской музыки — синагогальный речитатив и народная песня, влияние которых на клезмерскую музыку не ограничивается одним лишь мелосом, но в полной мере распространяется и на ладовую ее основу.

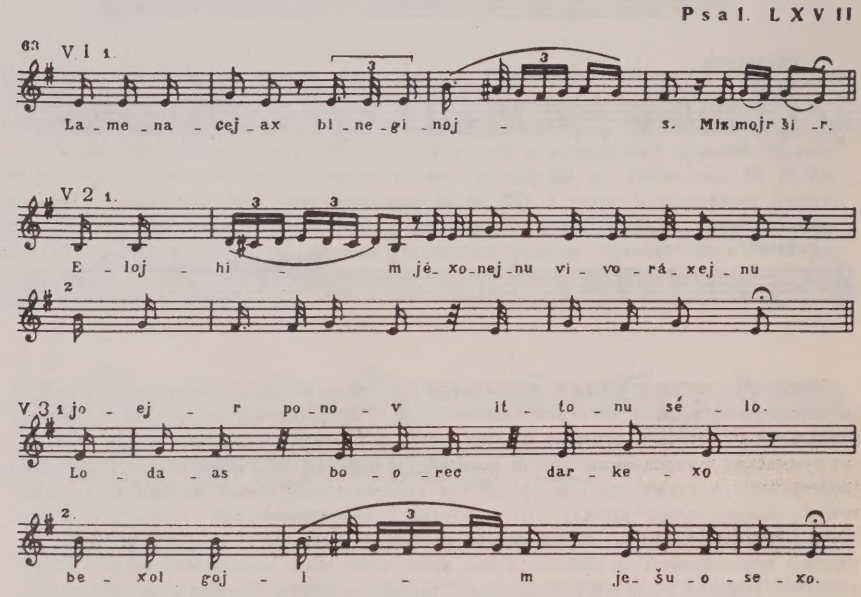
Мы далеки от того, чтобы приписывать национальную исключительность ладовой основе клезмерской музыки: абсолютно все встречающиеся в ней лады мы находим также и в музыке других народов. Национально самобытной является характерность

того или иного лада для данной национальной музыкальной культуры, его взаимосвязь с тем или иным типом мелодики, взаимосвязь ладов, ладовое развитие.

Сначала выскажем некоторые соображения о тех ладах клезмерской музыки, которые мы считаем исконно еврейскими.

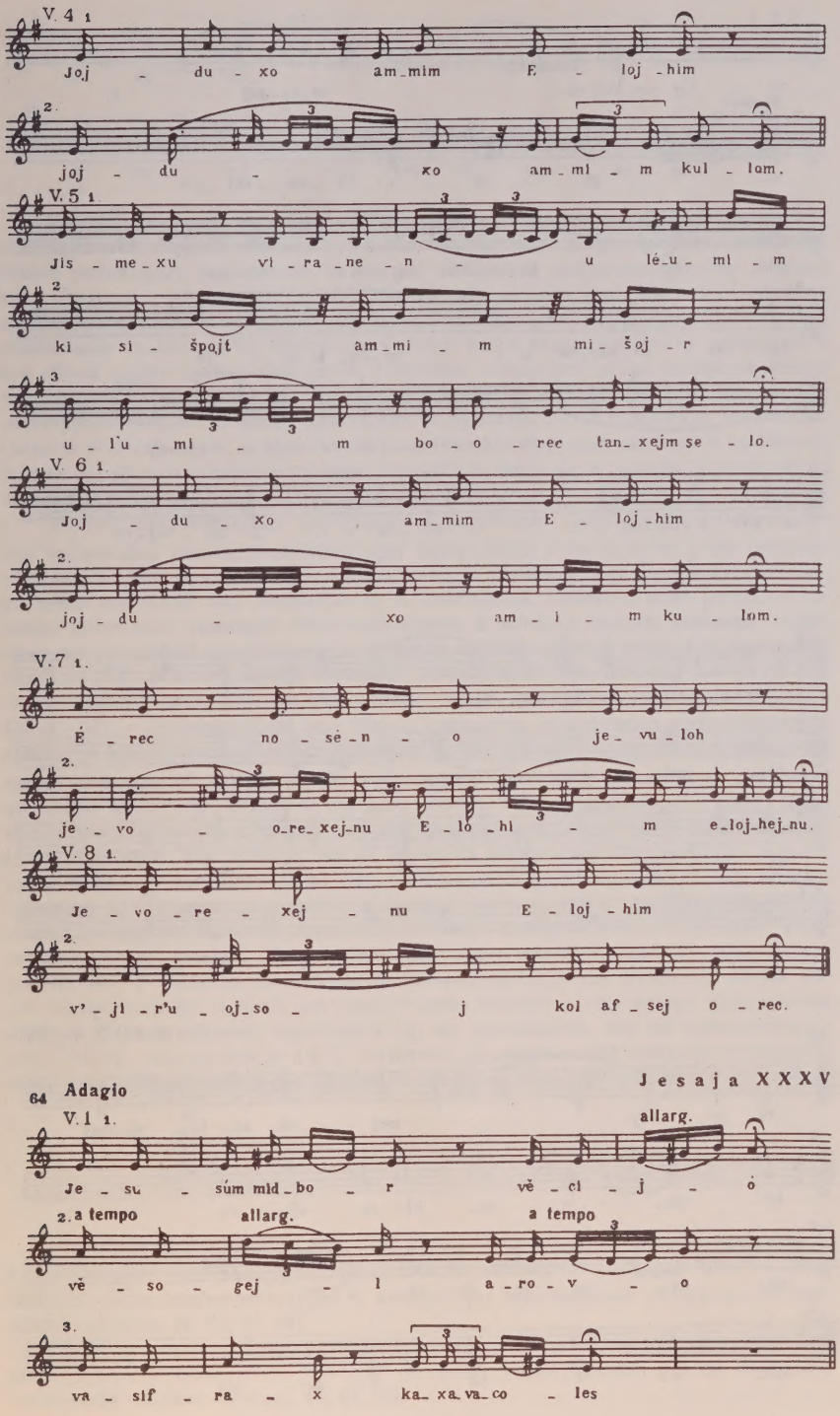
Существует мнение, которого придерживается, в частности, и Л. Сабанеев [1], о том, что увеличенная секунда в еврейской музыке позднее, и притом привнесенное, явление. Это неверно. Интонация нисходящей увеличенной секунды встречается еще в религиозных песнопениях вавилонских евреев (образцы этих песнопений приводит Идельсон в упоминавшейся «Книге песен», а также в кантиляциях; правда, в последних это всего лишь один из ладоинтонационных типов, не главенствующий, в синагогальном речитативе он играет более значительную роль).

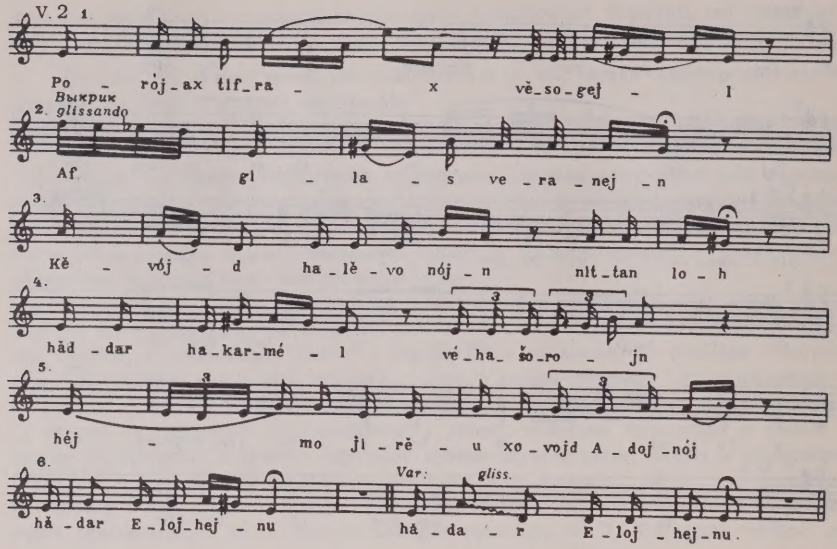
Элементы эолийского семиступенного лада также существовали в музыке евреев испокон веков: это минорные ладовые ячейки небольшого звукового объема (в пределах квинты) с переменным устоем и переменной — то малой, то большой — терцией. Попутно отметим, что и ангемитоника в музыке евреев древнего происхождения — в кантиляциях часто встречаются бесполутоновые трихорды в кварте и особенно в квинте (в кварте — с различным местоположением устоя), не редки тетрахорды в квинте и полная пентатоника; в древней еврейской музыке звучали также мажор и миксолидийский лад. В кантиляциях содержатся элементы всех основных ладов синагогального речитатива и клезмерской музыки. Об исконном еврейском происхождении и взаимосвязи перечисленных ладов свидетельствуют приведенные Д. Маггидом четыре образца [2]:



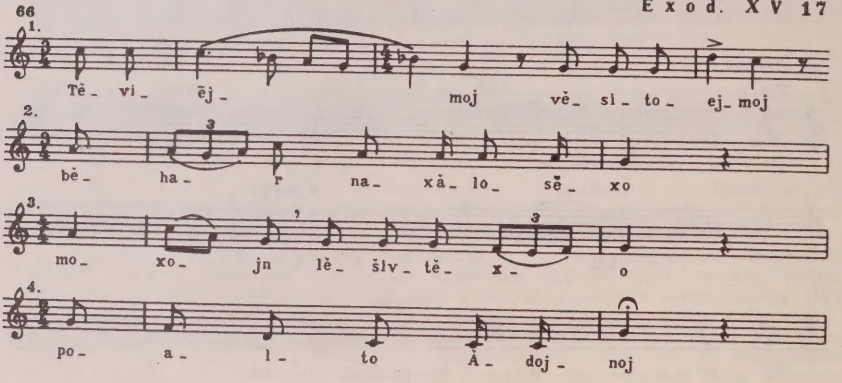
[1] Сабанеев Л. Еврейская национальная школа в музыке. — М., 1924.

[2] № 63 — это 67-й псалом, который поется по тропам и (цитируем) «по всем признакам является одним из древнейших еврейских псалмодийных напевов, ведущим свое начало, быть может, от древних иерусалимских храмовых псалмопений» (Маггид Д. О древней еврейской музыке и о псалмодии евреев, с. 153); № 64 — один из трех стихов Книги пророка Исайи (гл. XXXV, 1—2, 10); № 65 — предсмертная песнь Моисея («Будет капать...» «Ja'agoól» — Deuteronomium, Кар. 32—2: Второзаконие, гл. 32, стих 2) и № 66 — песнь Моисея при переходе через Чермное море (Exodus — Исход, гл. XV, 17).


V. 4 1
Joj - du - xo am_mim E - loj_him
2.
joj - du - xo am_mi_m kul_lom.
V. 5 1
Jis - me_xu vi_ra_ne_n - u lé_u_ml_m
2
ki si - špojt am_mi_m mi_šoj_r
3
u_l'u_ml_m bo_o_rec tan_xejm še_lo.
V. 6 1
Joj - du - xo am_mim E - loj_him
2.
joj - du - xo am_i_m ku_lom.
V. 7 1.
É - rec no - sé_n - o je_vu_loh
2.
je_vo - o_re_xej_nu E_lo_hi - m e_loj_hej_nu.
V. 8 1.
Je - vo - re - xej - nu E - loj - him
2.
v'_ji_r'u_oj_so_ j kol af_sej o - rec.
64 Adagio
Jesaja XXXV
V. 1 1.
allarg.
Je - su - súm mid_bo_r vě - ci - j - ó
2. a tempo
allarg.
a tempo
vě - so - gej - l a_ro_v - o
3.
va - sif - ra - x ka_xa_va_co - les

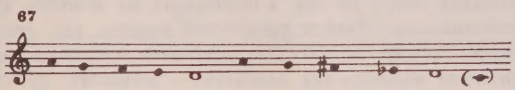

V. 2 1
Po - rój - ax tif_ra - x vě_so_gej - l
Выкрик
2. glissando
Af gl - la - s ve - ra - nej - n
3.
Kě - vój - d ha_lě - vo nój - n nit_tan lo - h
4.
hăd - dar ha_kar_mé - l vé_ha_ šo_ro - jn
5.
héj - mo ji - rě - u xo_vojd A_doj_nój
6.
Var.
gliss.
hă_dar E_loj_hej - nu hă_da - r E_loj_hej_nu.

65
1.
Jaa_ro_ f ka_ma_ tar li_ qě_ chi
2.
tis_ sal kat_ tal im_ra_ ti
3.
ki_ s'i_ rim ă_lě dě_ se
4.
ve_ xi_ rěvi_vim ă_lě ě_ sev.


66
Exod. XV 17
1.
Tě_ vi_ ěj_ moj vě_ si_ to_ ej_moj
2.
bě_ ha_ r na_ xă_ lo_ sě_ xo
3.
mo_ xo_ jn lě_ šiv_ tě_ x_ o
4.
po_ a_ l_ to Á_ doj_ noj

Рассмотрим более подробно и ладовую сферу синагогального речитатива. Приведенные нами образцы свидетельствуют о насыщенности и интенсивности в нем ладового развития. В большинстве из них мы наблюдаем непрерывную смену ладовых ячеек (каждая с собственным устоем), причем сама смена устоев, переход от одного к другому совершается естественно, закономерно. Ладовые ячейки представляют собой образования от дихорда до гексахорда и более; смена ладовых структур происходит и при общей тонике (как в примере 54, в котором чередуются целых четыре различных ладовых ячейки, имеющих своим устоем звук *ре*). В приведенных образцах фигурируют семиступенные видоизмененные фригийский и дорийский лады (дорийский представлен также в обычном виде); у Береговского нет указания на использование в канторской музыке дорийского и миксолидийского лада, отнесенного им к мажору и оставшегося поэтому нерассмотренным.

Касаясь видоизмененных фригийского и дорийского ладов, нужно отметить, что они чрезвычайно близки, родственны друг другу: стоит лишь ладовой опоре соскользнуть вниз на тон, фригийский лад превращается в дорийский; при перемещении же опоры вверх дорийский лад превращается во фригийский. Синагогальный речитатив насыщен подобными ладовыми взаимопереходами, в которых, однако, переходы дорийского во фригийский преобладают, в особенности в окончаниях мелодий (примеры 57, 54, 49, 51, 52). В синагогальной музыке есть и эолийский лад, удельный вес которого в целом намного выше, чем об этом можно судить по приведенным нами образцам (№ 46—57), и миксолидийский лад. Мажор появляется эпизодически, преимущественно в виде терцовых ладовых ячеек. Ангемитоника представлена в основном трихордом в квинте (примеры 46, 49, 54, 57). В синагогальном речитативе господствует диатоника минорного наклонения. Велика в ней роль увеличенной секунды, которая звучит очень часто. Важно отметить и то, что обычный дорийский лад, в котором увеличенная секунда отсутствует, как правило, тут же сменяется видоизмененным дорийским ладом с увеличенной секундой (примеры 41, 54); не сохраняется и миксолидийский лад, который сменяется видоизмененным дорийским ладом с одноименной тоникой (пример 52). В эолийском ладу наблюдается устремление ладового тяготения к терцовому звуку (примеры 49, 55, 56), который может стать опорой новой минорной ладовой ячейки (как в примере 56). В развитии эолийского лада обычно наблюдается тенденция замены малой терции большой терцией, что создает некое подобие смены минора одноименным мажором. Однако иллюзия мажорности тут же рассеивается, так как одновременно с этим большая секунда между I и II ступенями сменяется малой секундой, и мелодика снова погружается в сферу минорности, к тому же более обостренной.

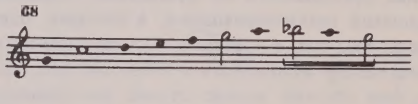


Тяготение ко фригийскому ладовому колориту (с увеличенной секундой между II и III ступенями лада) настолько велико, что во фригийском ладу, как правило, оканчиваются очень многие речитативы, в которых лад первоначально развивался на иной основе (примеры 49, 51, 52, 54).

Отметим еще встречающуюся иногда репризность, свойственную ладовому развитию и способствующую его единству (особенно показательными в этом отношении представляются наши примеры 46, 53, 56).

Влияние ладовой сферы синагогального речитатива и народной песни на ладовую основу клезмерской музыки проявляется в следующих характерных чертах: в преимущественном преобладании минора, частом употреблении интонации увеличенной секунды (видоизмененный фригийский с увеличенной секундой между II и III ступенями, видоизмененный дорийский с увеличенной секундой между III и IV ступенями [1]), в основополагающем значении полного или неполного семиступенного эолийского лада в пределах указанной минорности, в сходстве соотношений эолийского и фригийского, фригийского и дорийского ладов в мелодиях во фригийском ладу, в своеобразной «фригизации» мелодических окончаний. В области ладовой драматургии указанное влияние проявляется конкретно в способах смены и восстановления устоев, в исходе ладового развития, в чередовании различных ладовых образований с общим устоем, в отклонениях в дорийский и фригийский лады мажорной мелодики, в переосмыслении терцового звука в качестве тоники новой минорной ладовой ячейки. Остановимся на этих вопросах более подробно, проиллюстрировав их примерами.

В клезмерской музыке, как и в народной песне и синагогальном речитативе, господствует минор. Мажор представлен весьма ограниченно как в качестве основной ладотональности, так и в смысле роли в структуре формы: мажорных произведений мало, кроме того, в ладовом их развитии наблюдается тенденция к миксолидийскому ладу, а в минорные многочастные пьесы мажор обычно вводится для контраста (он, как правило, неустойчив и более или менее быстро переходит во фригийский или дорийский лад). В развернутых пьесах-импровизациях, таких, например, как «Ahavo rabo» (№ 17), в недрах мажора, в повторенных от миксолидийской септимы к квинте лада интонациях рождается микроминор:



Произведения, начатые во фригийском ладу, обычно в нем и заканчиваются, а начатые в эолийском ладу, сплошь и рядом заканчиваются во фригийском. Фригийский же лад в эолийский не превращается. Это происходит, очевидно, из-за различных выразительных возможностей этих ладов: эолийский лад, как известно, обладает более сдержанным, спокойным характером, видоизмененный же фригийский (с увеличенной секундой) — более напряженным, обостренным. Ладовое развитие клезмерской пьесы, как и синагогального речитатива, не допускает драматургического спада, по этой причине ни там, ни здесь эолийский лад после видоизмененного фригийского не появляется [2]. Проводя параллели между синагогальным речитативом, народной песней и клезмерской музыкой с точки зрения сходства соотношений в них фригийского и дорийского ладов, мы должны указать и на существенные различия.

В народной песне дорийский лад имеет самостоятельное значение или бывает связан с фригийским. В синагогальной же и клезмерской музыке эти лады чаще всего сосуществуют, естественно переходя друг в друга. Верх в ладовом развитии, однако, одерживает фригийский лад. Дорийский лад в мелодиях во фригийском ладу возникает при соскальзывании опоры на тон, в окончаниях же мелодий, как правило, восстанавливается основной лад. Тяга к фригийской окраске, как уже отмечалось, настолько велика, что во фригийском ладу заканчиваются многие произведения в эолийском ладу. «Фригизация» мелодических окончаний — результат прямого воздействия народной песни и синагогального речитатива на клезмерскую музыку (см. № 185, 191, 206, 13, 14, 5).

---

[1] В клезмерской музыке присутствуют два вида видоизмененного дорийского лада: молдаво-румынский и исконно еврейский. Звукоряд у них общий, но ладовая организация и мелодика различны.

[2] Имеются в виду одноименные лады с общей тоникой. При смещении опоры, в особенности на кварту вверх, смена фригийского лада эолийским — частое явление.

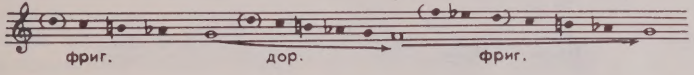
Для клезмерской музыки характерны следующие ладовые ячейки: самые узкообъемные представляют собой диатонические тетрахорды и даже трихорды, но обычно объем превышает тетрахорд; типичен пентахорд, а для заключительной ячейки во фригийском ладу — гептахорд.

Специфическое ладовое развитие клезмерской музыки проявляется в присущих еврейскому мелосу видах смещений и восстановлений устоев и в смене различных ладовых структур с общим устоем. К наиболее характерным смещениям устоев в срединных разделах мы относим повышение опоры на тон при переходе мажорной ладовой ячейки во фригийскую (с увеличенной секундой):

69

В заключительных разделах — уже отмеченное соскальзывание опоры на тон при переходе фригийского лада в дорийский с последующим её восстановлением:

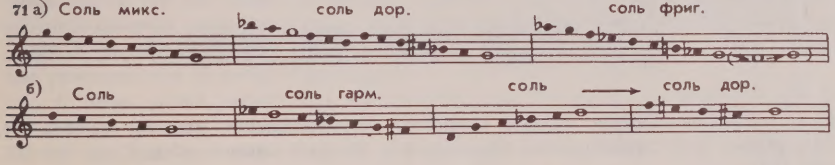
70



Указанными ладовыми смещениями, восходящими в клезмерской музыке к синагогальному речитативу, различие в их ладовом развитии, разумеется, не исчерпывается — оно гораздо глубже. В ладово насыщенных произведениях клезмеров не менее двух смещений, а в импровизациях их более четырех, при этом смещения различных ладовых структур с разноименными опорами сочетаются со сменами структур с одноименными опорами. Для последних характерен уход во фригийскую и дорийскую ладовые сферы в последнем колене пьесы [1]:

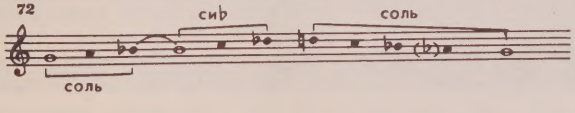
71 а) Соль микс. соль дор. соль фриг.

б) Соль соль гарм. соль соль дор.



В синагогальной и клезмерской минорной мелодике развитие зачастую устремлено к терцовому звуку. В некоторых случаях это ведет к образованию новой минорной ладовой ячейки, причем терцовый звук становится ее тоникой. Затем, как правило, следует ладовая реприза:

72



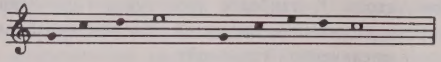
В произведениях синагогальной музыки пребывание в новой ладовой сфере, как правило, более или менее длительно (см. наш пример 65), в клезмерской же музыке ладовый сдвиг носит мимолетный характер (см. № 1, 206 Береговского).

Мажор в клезмерской музыке занимает незначительное место, он представлен двумя разновидностями — неполным и семиступенным. Среди включенных в настоя-

[1] № 71а и б — Береговский М. Настоящее издание, № 156 и № 159.

щее издание пьес полностью мажорных всего 17. В той или иной форме мажор присутствует примерно в четверти образцов, главным образом в одном из колен многоколенных пьес (мажорное колено вводится для контраста и тут же сменяется минорным). Наиболее типичен восходящий незаполненный гексахорд, устоями которого являются терция и основной звук:

73

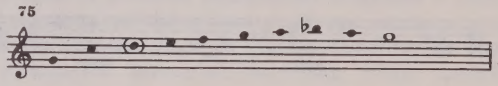


При восходящем движении терцовый звук может обыгрываться октавой и септимой:

74

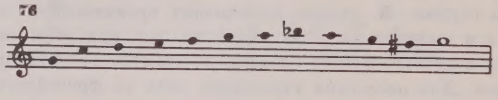
причем октава — квинтовый звук в верхнем регистре — сама может стать устоем, который, в свою очередь, обыгрывается находящимися выше звуками:

75



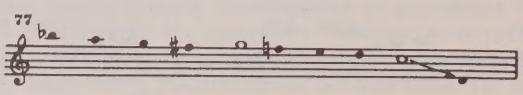
Так возникает в клезмерской музыке миксолидийский лад. При закреплении (даже временном) нового устоя в восходящем движении появляется лидийская кварта:

76



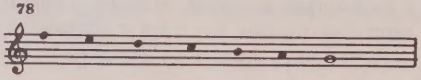
которая в нисходящем движении исчезает:

77



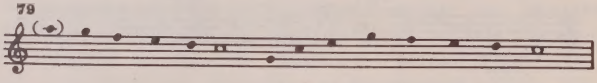
Лад этот условно можно назвать «лидийско-миксолидийским» (см. № 17, 156, 134, 161). Кроме этой разновидности встречается и обычный миксолидийский лад (№ 157, 161, 164):

78



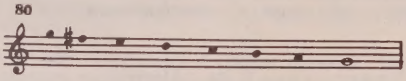
Примерно так же распространен квинтовый мажор (мажор с квинтовым диапазоном):

79



Ионийский семиступенный лад, или современный мажор, встречается в отдельных эпизодах, коленах примеров Береговского, имеющих польско-венгерский или западно-европейский колорит (без более точного национального адреса):

80



Отклонения в дорийский лад в мажорной мелодике и внутри колен некоторых пьес (№ 160) преемственно отражают подобные отклонения в народной песне. Ряд пьес в миксолидийском ладу имеет середину в дорийском ладу (№ 156, 157). Уход в дорийскую ладовую сферу из мажора, как вообще отклонения в дорийский лад, в клезмерской инструментальной музыке и народной песне восходят к синагогальному речитативу (см. Malchius — Царствующий, пример № 52).

Обычный семиступенный гармонический минор встречается, как правило, в пьесах клезмеров, несущих на себе влияние музыки соседних народов, и должен рассматриваться как привнесенный (№ 50—52, 54, 61 II, 73 I, II, 74 II, 43, 40 II). В еврейской же мелодике гармонический минор модифицирован, в нем отсутствует VI ступень звукоряда (№ 6, 36 II, 38 II, 54 I, 77 I, 85 I, 132 I, 145 I, 180, 182, 185 II, 217 I). Мелодический минор должен быть отнесен к числу исключений (№ 183).

Ритмика. Следует оговорить, что детальный анализ ритмического строя клезмерской музыки не является нашей задачей, и здесь будут приведены лишь отдельные наблюдения о ее танцевальных ритмах. Что касается реального объема, занимаемого танцами в настоящей публикации, то он намного больше, чем об этом можно судить по заглавиям разделов. В заглавии первого раздела, например, вообще танцевальный жанр не обозначен (поскольку второй раздел называется «Танцевальная музыка», читатель был бы вправе заключить, что в первом разделе танцев нет). А между тем из 85 образцов первого раздела примерно половину составляют танцы[1]. Добавим, что ряд так называемых уличных напевов тоже представляет собой танцы (№ 71, 74, 78, 79). Кроме того, вторые части некоторых двухчастных пьес импровизационного склада имеют танцевальный характер (№ 19, 20, 21)[2]. Итак, подавляющее большинство пьес, составляющих настоящее издание, — танцевальные. Основное место занимают двухдольные танцы (трехдольных танцев мало, они помещены в конце издания — № 226—239). Среди двухдольных танцев больше всего фрейлехсов, за ними следуют скочны, третье место по численности занимают шеры (танцев с другими названиями мало).

Самым сложным вопросом клезмерской ритмики является ее прикрепленность к тому или иному танцевальному жанру. По ритмическому рисунку невозможно определить жанр танца, отличить фрейлехс от скочны, он не дает ответа на вопрос, почему танец назван так или иначе. Примером глубоких ритмических различий, связанных с внутрижанровыми разновидностями, могут служить хороводы. Всего в настоящем издании 5 хороводов (№ 86, 108, 122, 203, 204), которые представляют четыре жанровые разновидности по ритму и интонациям.

С точки зрения ритмических особенностей того или иного танцевального жанра, мы должны отметить особое положение танца шер. Большей части пьес с таким названием присущи песенные интонации и ритмы, которые встречаются и во фрейлехсах, и в скочнах, но в гораздо меньшей степени, чем в шерах.

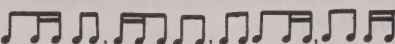
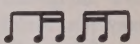
Рассмотрим вопрос преломления песенных ритмов в танцевальных пьесах несколько подробнее.

О переносах интонаций песен в танцы речь шла выше (с. 240 — 248). Само собой разумеется, что вместе с песенными интонациями в танцы переносились и свойственные им ритмические фигуры. В интерпретации клезмеров они, естественно, подвергались своеобразной «инструментализации», обрамлялись всевозможными фигурациями, но, тем не менее, всегда оставались узнаваемы. Таких переносов из песен (начиная с тематических ядер и кончая целыми мелодиями), как указывалось, довольно много (не менее 40). Но и собственным мелодиям клезмеров зачастую присущи песенные ритмические формулы. Почерпнутые из народных песен, они ассоциируются у знакомых с еврейским фольклором слушателей с самими песнями. Народная песня, однако, является лишь одним из источников ритмики клезмерской музыки. Не в песне берет начало, например, ритм дробления первой доли: , составляющий квинтэссенцию

---

[1] Он включает 27 скочен, 11 фрейлехсов, 4 прощальных и еще два танца (дойны).

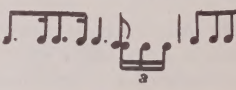
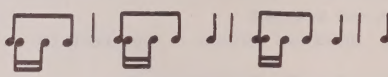
[2] В подзаголовках второго раздела почему-то опущено название скочна, а между тем среди номеров 86—168, названных фрейлехсами, — 11 скочен. Кроме того, в этом разделе помимо скочен еще 3 хоровода и другие танцы.

ритмического строения многих танцев, как и ритм дробления второй доли: , хотя и тот и другой встречаются в песне. Это собственно танцевальные фигуры, к которым относятся сочетания указанных формул как с нераздробленными ритмически восьмыми:  , так и между собой:  .

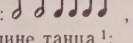
Песенные и инструментальные ритмы в клезмерской музыке безусловно родственны.

Индивидуальный ритмический облик имеют преимущественно пьесы, построенные на песенных мелодиях или интонациях. Ритмически своеобразных танцевальных пьес, в которых песенная интонационная основа не ощущается, довольно мало (исключение составляют пьесы, отражающие инонациональные влияния). Танцевальные ритмы пьес того и другого типа имеют по существу общеевропейский характер. Национально специфические танцевальные ритмы, пожалуй, отсутствуют, но самобытны как их сочетания между собой, так и сочетания того или иного ритма с тем или иным типом мелодики. Показателем национального своеобразия танцевальной ритмики может служить частота употребления той или иной ритмической фигуры.

В ритмических фигурах клезмерских танцев проявились такие общие закономерности музыкального ритма, как различного рода повтор, контраст (дробление, суммирование, чередование) разных длительностей и сочетание принципа повтора с контрастом. Основные ритмические ячейки клезмерской музыки просты, как правило, они состоят из длительностей одинаковой величины или дробящихся двух-, трех- и четырехкратно (в концовках; привести все не представляется возможным.) Излюблен, в частности, ритм суммирования (упоминавшееся дробление первой доли), важнейшую роль играет синкопа: многие танцы начинаются с затакта. Оперируя простейшими ритмами, клезмеры путем их всевозможных комбинаций сумели достичь большого разнообразия ритмических фигур. Ритмическая изобретательность клезмеров на уровне исходных ритмических фигур неоспорима.

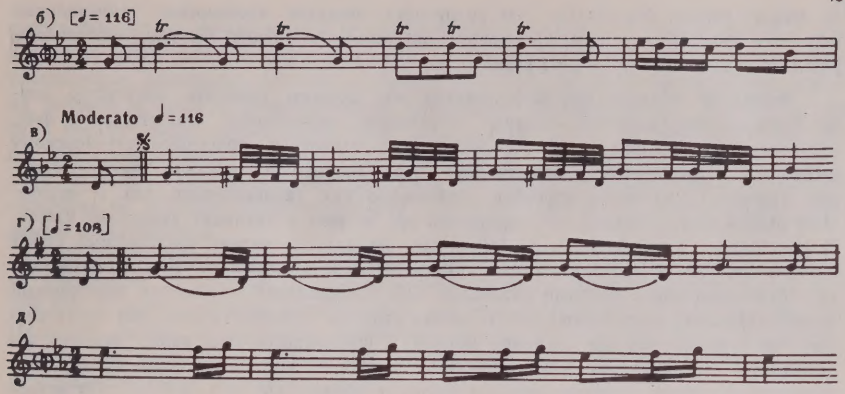
Очень разнообразит ритмический рисунок чередование основных ритмических долей с их фигурационными вариантами. Имеется в виду явление, аналогичное внутрислоговой ритмике в песне, например, триоль вместо восьмой в следующей фигуре (№ 83):  или шестнадцатые вместо восьмой в такой фигуре (№ 138):  и особенно в синкопе: .

Ритмические фигуры, основанные на последовательном дроблении длительностей, способствуют ускорению движения.

Основным средством нагнетания драматургического напряжения в пьесах клезмеров как раз являются дробящиеся ритмически повторы звука в начальных интонациях построений формы по схеме:  , которые применяются обычно в начале третьего, второго колена или в зачине танца [1]:

81 а)

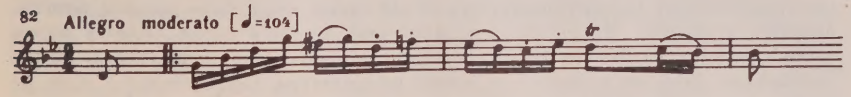
[1] № 81а — Береговский М. Настоящее издание, № 117 и 131, № 81б — там же, № 94, № 81в — там же, № 132, № 81г — там же, № 160, № 81д — там же, № 89.



Прием ритмического дробления длительности в качестве средства динамизации движения не нов, он очень типичен для народного инструментализма ряда стран Восточной Европы, откуда он, надо полагать, и перешел в музыку клезмеров[1]. Ввиду того, что клезмеры прибегают к нему особенно часто, иногда даже дважды в пределах одной и той же пьесы, он стал трафаретным.

В многоколенных пьесах принцип повтора ритмических фигур мудро сочетается с их контрастом. Находящиеся рядом колена отличаются по ритму, в каждом из них нет законченного ритмического рисунка, он образуется из соединения ритмических фигур предыдущего и последующего колен. В трехколенных пьесах обязательно присутствует ритмическая реприза; она помогает узнать интонационно измененное первоначальное тематическое ядро (№ 84). В двухколенных пьесах, где ритмическая взаимосвязь колен отсутствует, цельность пьесы обеспечивается ладоинтонационными средствами (№ 127). Четыре ритмически одинаковых такта избегаются; сказывается действие универсального закона «перемены в четвертый раз» (термин В. Цуккермана). Этот закон действует и на более коротких расстояниях — при повторах в пределах такта. В равной степени избегаются как ритмическое однообразие, так и излишнее разнообразие. Интонационная цельность многоколенных пьес обычно сопровождается ритмической цельностью; там, где она не столь ощутима или отсутствует, ритм принимает на себя функцию скрепления формы, объединения многочастности в одночастность.

Важная роль песенных ритмических фигур, их сочетание с инструментальными, трансформация первых во вторые, многообразие и вариантность ритмических формул, тяга к метроритмической контрастности, проявляющаяся, в частности, в синкопировании, дроблении восьмых (в особенности первой доли) — все это способствует динамичности ритмического развития. Интонационная значимость ритмических фигур (даже на уровне мелких длительностей) придает клезмерским танцевальным пьесам особую выразительность[2]:



Ритм нигде не обособляется от мелодии, не служит моторным целям, не выступает на первый план как таковой. В лучших, национально своеобразных пьесах он всегда несет смысловую нагрузку и тем самым становится важным элементом формы, никогда

---

[1] Здесь в первую очередь опять нужно упомянуть молдавскую дойну, в частности ее вторую быструю часть. Прием этот встречается и в профессиональной русской музыке, например в «Камаринской» Глинки.

[2] Береговский М. Настоящее издание, № 191.

не бывает вялым, бесцветным. Нет ритмически безликих клезмерских танцевальных пьес, они слушаются с неослабевающим интересом, и именно живому, пластичному ритму принадлежит в этом решающая роль.

Форма. В области формообразования мы должны отметить мастерство лепки формы, оригинальность решения проблемы целостности многочастных пьес, обусловленные высоким уровнем музыкального мышления, присущего клезмерскому творчеству. Подавляющее большинство пьес настоящего издания имеет коленное строение[1]. Коленное строение свойственно как танцевальным, так и лирическим пьесам для слушания, исполнявшимся при встрече и проводах свадебных гостей. Колено бывает квадратным и неквадратным. Квадратное колено представляет собой четырех-, восьми- и шестнадцатитакт, причем четырех- и восьмитакт всегда повторяются — буквально или с разными кадансами. Шестнадцатитакт встречается повторенный и неповторенный; повторенный имеет разные кадансы (имеются в виду как значительные, так и незначительные отличия). Восьми- и шестнадцатитакты равны периоду, четырехтакт — предложению, повторенный четырехтакт выполняет функцию периода. Примеров сквозного развития немного. Сложный период (№ 23 1, 216 II, 217) встречается как в танцевальных, так и в нетанцевальных пьесах; редки развернутый (№ 11 I) и варьированный (№ 218, 22) периоды, периоды с повторенными вторыми предложениями (№ 223), неквадратные восьмитакты (№ 183). Значителен удельный вес неквадратности[2]. Любопытно, что асимметрия присуща не лирическим, а танцевальным пьесам.

В двух- и трехколенных (разумеется, и в одноколенных) пьесах колено обычно равно части формы: в трехколенных — первой или средней части или репризе. В пьесах, состоящих из большого числа колен, колено обычно не совпадает с частью формы: первая её часть сплошь и рядом состоит из двух колен. Основной проблемой формы многочастных танцевальных пьес является проблема их единства, цельности. Она решается по-разному, в зависимости не только от числа колен, но и от характера музыки, склада тематических ячеек. Общей чертой строения двух-, трех- и большинства четырехколенных пьес является избегание в них буквальных реприз, стремление к синтетичности и динамизации последних.

Проблему целостности формы целесообразно рассмотреть в двух-, трех- и четырехколенных пьесах по отдельности. Начнем с двухколенных пьес. В строении примерно половины таких пьес отсутствует реприза, но колена, тем не менее, связаны между собой по содержанию, поэтому форма их может быть определена как простая двухчастная безрепризная. В остальных пьесах элемент репризности присутствует, но случаев буквального повторения какого-либо предложения первой части мало — реприза обычно динамизирована, видоизменена, хотя кадансы обоих колен, как правило, одинаковы. Соотношения колен с точки зрения логики музыкальной формы в целом настолько индивидуализированы, что едва ли поддаются классификации. Рассмотрим несколько примеров; сперва те, в которых так или иначе присутствует репризность. В пьесе добрыдень (№ 2) она проявляется как в совпадении каденционных оборотов, так и в вариантно-расширенном повторе тематического ядра. Слабее выражена репризность в следующей пьесе (№ 3), в которой на первый план выступает трансформация, развитие тематического материала. Каденционный оборот видоизменен, а вариантный повтор тематического ядра (первый четырехтакт второй части) дан в более высоком регистре, расширен масштабно, что вызывает и расширение формы в целом. Отличия формы рассмотренных примеров тем более примечательны, что в них совпадают не только тематические ядра, но и полностью первые четырехтакты. Синтетический и в то же время динамизированный характер репризы в пьесе «Прощальная» (№ 83) объяс-

---

[1] В основном это двух- и трехколенные пьесы (соответственно 77 и 113 из общего числа), четырехколенных пьес 33, одноколенных — 3, шести-, семи- и восьмиколенных — 8. Неколенное или не полностью коленное строение имеют всего 8 пьес импровизационного склада (№ 17, 18, 9, 13, 14, 19, 20, 21).

[2] Более 34 примеров коленного строения в настоящем издании не квадратны: это периоды из трех предложений (4+4+4), асимметричные периоды, возникшие в результате усечений (4+2, 8+6), расширений (4+6), а также изначально асимметричные построения — семитакт (3+4), четырнадцатитакт (6+8) и др.

няется контрастом между первой (1—8 такты) и средней (9—12 такты) частями: первая часть имеет напряженно-устремленный характер (последовательное мелодическое восхождение, завоевание вершины), средняя же часть фанфарно-победна. Она влияет на репризу, в которой устремленность сливается с фанфарностью. Важно то, что сама средняя часть представляет собой трансформированное тематическое ядро пьесы, вырастает из него: изменена лишь интервалика, обострен ритм с помощью пунктира. Мужественные, восходящие квартовые интонации, ходы по звукам трезвучия способствуют трансформации начального образного содержания: устремленность сменяется утверждением.

Цельность формы двухколенных пьес с одинаковыми кадансами частей достигается различными средствами. В одних случаях именно с помощью сходства кадансов (№ 82), в других случаях, помимо этого, и с помощью сходства зачинов (№ 142). Цельность формы, за немногими исключениями, присуща и тем пьесам, в которых интонационная репризность отсутствует; важная роль здесь принадлежит ритму. Замечательным образцом целостности формы является № 62.

В наиболее многочисленной группе трехколенных пьес буквальный повтор (АВА) встречается редко, гораздо реже, чем можно было ожидать, учитывая специфику жанра. В основной же массе пьес этой группы присутствует видоизмененная, синтетическая реприза ($АВА_1$) или ее нет вовсе (АВС). Ряд пьес строится по схеме $АВВ_1$. Способы синтезирования музыкального материала, как и типы контрастов, обуславливаемых средними частями, чрезвычайно индивидуализированы и не поддаются классификации. Так, например, в одной из пьес (добрыдень, № 1) зачин первой части органически сочетается с кадансом средней части, в другой (№ 35) свободное обращение тематического ядра синтезируется с гаммообразными интонациями средней части. В репризе «Заздравной» (№ 32) начальное тематическое ядро вытесняется, но характерные для него синкопа и каданс сохраняются. В трехколенных пьесах типа АВС объединяющим элементом является каданс, общий для всех или первого и третьего колен. Главное же заключается в логике последовательности частей, которая определяется теми или иными особенностями образного содержания первого колена, «задающего тон» всему последующему развитию. Но какова бы ни была эта логика, третье колено, как правило, имеет утверждающий характер (см. № 34, 29). В пьесах, построенных по схеме АВВ, заключительное колено строится на интонациях средней части или же последние соединяются в нем с новыми (№ 33, 28). В № 46 помимо интонационной сцепленности расположенных рядом колен спаянности формы способствует также общий для всех колен каданс[1]. В пьесах типа АВА обращает на себя внимание различие функций и роли в форме средних частей. Назовем лишь некоторые из этих функций: контрастное сопоставление тематического материала (№ 44), мотивная разработка интонаций первой части (№ 24), дальнейшее развитие, развертывание начального материала (№ 59), ладотональное варьирование (смена различных ладотональностей) или смена ладового наклонения (одноименные лады) (№ 146, 54). Особенно интересной представляется скочна № 23. Используемая в качестве особого эффекта, репризность осуществляется в ней двояко, на различных расстояниях: обычно (АВА) и в разделах формы, расположенных рядом (А и В имеют общий последний четырехтакт).

Резко возрастает роль точных повторов в четырехколенных пьесах типа АВСА. Велико в них значение структуры ABCD, а структуры АВСВ, $АВА_1В_1$, $АА_1ВС$ встречаются редко. В пьесах типа АВСА первые два колена, очень сходные друг с другом, обычно образуют одно целое, с которым контрастирует третье колено — С. Следующее за ним колено А воспринимается как сокращенная реприза в простой трехчастной форме (№ 30, 31). В некоторых пьесах повторяются оба последние колена или же реприза варьируется. Пьесы структуры ABCD по своему строению сходны с пьесами структуры АВСА, разница лишь в репризе: интонационная реприза отсутствует, но по ладу последнее колено сходно с первым (№ 103, 40, 8, 130, 205). В многочастных пьесах число различных колен, как правило, не превышает четырех. Расширение формы

[1] Скочна эта примечательна и другими своими свойствами: особой стройностью и простотой формы первой части, предвосхищением, в частности, в ней тональности средней части (B-dur), перерастанием квадратности в асимметрию в последней части.

с 7053 к

возникает, как правило, путем повтора одного из колен — ABCDB (№ 171), ABCDC (№ 119), ABCDA (№ 15, 26, 45), двух — ABCBC (№ 25, 31) и даже трех колен — ABCDABC (№ 27, 195). Повторенные три колена обычно сходны по музыке, и форма таких пьес воспринимается как сложная трехчастная. Единична по строению пьеса № 72 в форме варьированного периода: $A+A_1+A_2+A$, четвертое проведение которого является репризой; двойную двухчастную форму (ABA_1B_1) представляет собой один из уличных напевов (№ 72); редкий образец периода свободного развертывания — первое колено пьесы № 63.

Как видим, цельность многоколенных клезмерских пьес достигается комплексом средств: логикой смыслового соотношения частей, драматургией ритма и лада, уравновешенным сочетанием повторяющихся и контрастных разделов. Особенностью формы клезмерских произведений, как уже отмечалось, является ее динамизм; динамичен в ней и ритм, а во многих пьесах и ладовое развитие. В некоторой степени слабым местом в драматургии целого является, однако, введение для контраста в разные пьесы одной и той же упоминавшейся мажорной темы, что в ряде случаев приобретает шаблонный характер. Достаточно проблематична возможность ее присутствия даже в различных обличьях (это всё-таки одна и та же тема) в весьма разных по своему содержанию пьесах. В некоторых случаях цельность пьес нарушается контаминацией (№ 93, 220), пестротой мелодического материала (№ 8, 215), но таких образцов в настоящей публикации мало. В целом же художественный уровень клезмерских произведений очень высок — по сути дела, это уровень профессионального творчества.

Образное содержание всех этих произведений отличается большой глубиной, многопланова представленная в них галерея образов. Пьесы, исполняемые при встрече (добрыдень, добраночь) и проводах свадебных гостей (уличные напевы, прощальные), отличаются лирическим характером. В первых находят отражение и грустное размышление (№ 5), и душевное излияние (№ 4), и утешение (№ 2, 3), и задушевное поздравление (№ 6), и жалоба (№ 10). Вальсообразную пьесу типа русского городского романса являет собой № 11.Трудно передать содержание пьесы, приведенной под № 1: в ней тонко переплетаются игривость и печаль, радость и укор, улыбка и слезы. Не менее разнообразны по содержанию уличные напевы и прощальные. Небольшая их часть — разнохарактерные танцы (№ 71, 74, 82, 78, 79), но в своем большинстве это лирические пьесы, более или менее поддающиеся если не жанровой, то во всяком случае образной дифференциации. Среди них — скорбный монолог (№ 62, 63), пьеса-жалоба (№ 66), пьеса-утешение (№ 67), пьесы романсного склада, отражающие легкую грусть (№ 71, 77). В других пьесах воплощено размышление (№ 72), радость (№ 84, 85), искренним волнением проникнута прощальная, представляющая собой трансформацию одной из рекрутских прощальных песен (№ 83). Просветленной грустью пронизана пьеса № 81. На контрасте основана пьеса № 70: первая ее часть выдержана в характере размышления, а вторая — подвижно-танцевального склада. Лирические пьесы отличаются глубоким индивидуальным своеобразием, они тонко раскрывают внутренний мир художника-создателя и в то же время в большинстве своем наделены ярким национальным колоритом.

Черты национального своеобразия и взаимодействие с музыкой других народов. Клезмерские произведения, воплощающие квинтэссенцию еврейского музыкального национального начала, составляют примерно треть образцов настоящего издания и одинаково присутствуют в обоих разделах сборника. Большинство же остальных произведений, также наделенных в целом национальным своеобразием, представляют собой различные мелодические сплавы, в которых инонациональные интонационные элементы вкраплены в национальные интонационные образования и нередко завершаются кадансами в национальном стиле. Наиболее типично такое соотношение национальных и инонациональных интонационных элементов, в котором инонациональные элементы ассимилируются, поглощаются национальными, как бы превращаясь во вторично национальные. Пример — скочна № 46, в которой указанную метаморфозу претерпевает первый четырехтакт второго колена.

Роль инонациональных музыкально-стилистических черт в пьесах сборника в целом незначительна (см. № 11, 73 и др.). Она возрастает в жанре импровизации, в которой обычно сплавлены стилевые черты молдавской дойны и синагогального речита-

тива. Но наиболее выпукло инонациональные музыкально-стилистические особенности проявляются в танцевальных пьесах, что, впрочем, естественно, если учесть интернационализацию европейского бального танца второй половины XIX в. Здесь ощущаются влияния польской, венгерской и особенно сильно — молдавской музыки, сказывающиеся как в мелодике, тематизме, так и в стиле мелодико-гармонической фигурации. Соотношение национальных и инонациональных элементов в разных танцевальных пьесах данного сборника различно: вторые превалируют над первыми во многих пьесах молдавского склада, в пьесах же, сложившихся под влиянием венгерской и польской музыки, это соотношение, за некоторыми исключениями, иное: они отличаются большей стилистической пестротой. Наконец, целый ряд образцов лишен сколько-нибудь осязаемого еврейского национального колорита (№ 50—53, 42, 43, 116—120 и др.).

Клезмерская музыка Украины — составная часть музыкальной культуры народов Европы, одна из вершин европейского народного инструментализма. Она не могла не испытывать инонациональных влияний, но влияния эти не азиатские, как полагал Береговский, а европейские [1]. Что же касается восточного элемента, присутствующего в еврейской музыке, то он является не привнесенным, а генетическим, ибо евреи — выходцы с Востока.

Инонациональные влияния на клезмерскую музыку — единственное, на что обратили внимание в прошлом этнографы-исследователи еврейской инструментальной музыки; но они проглядели самое главное — творческие возможности клезмеров, за которыми обычно признается способность синтезировать полученные извне музыкальные впечатления, придавать заимствованиям еврейский национальный колорит, но, как правило, отрицается их способность к самостоятельному творчеству, созиданию. В таком духе высказывался Иван Липаев, первый исследователь клезмерского быта и музыки дореволюционной России; способность клезмера трансформировать, перерабатывать музыкальные впечатления, превращать инонациональное в национальное схвачено Липаевым поразительно метко: «...немало влияния оказала на них (на еврейские оркестры. — *М. Г.*) Польша и Украина: в танцевальных формах — Польша, Литва, в песенках обыденного круга — Украина. Но думать, что только эти три национальности всецело выработали характерные особенности музыки еврейских оркестров, было бы ошибочно. В нее живительным ключом влились звуки Востока, Румынии и Валахии. [...] все чужеземные черты постепенно сливаются в ней в одно стройное целое, перерабатываются в народном еврейском чувстве и душе точно в горниле и выходят совершенно обновленными, утратившими прежние особенности и приобретшими зато специфический народно-еврейский оттенок [...]» [2]. Л. Сабанеев признавал, что «[...] национальный дух должен сохраняться в каких-то очертаниях и в музыке нации (евреев. — *М. Г.*), несмотря на скрещивающиеся влияния других народов» [3]. Но и он, вслед за Липаевым, не в меру преувеличивал эти влияния. «С первого раза, — пишет он, — могло бы показаться даже невероятным, как могла сохраниться при таких условиях какая бы то ни было национальная физиономия у еврейской музыки [...]» [4]. Гипертрофируя внешние музыкальные влияния на еврейскую народную музыку, Л. Сабанеев договаривался до того, что «музыка, даже религиозного характера, в итоге всех влияний стала чем-то вроде музыкально-еврейского жаргона, в котором природные черты нации и ее характерная эмоциональность заслонены чуждыми наслоениями» [5]. В откровенно нигилистическом духе выдержана статья И. Ямпольского о клезмерской музыке во втором томе «Музыкальной энциклопедии». «Музыкально-еврейский жаргон» Л. Сабанеева не очень отличается от «своеобразия музыкального диалекта» И. Ямпольского. «Клезмерская музыка [...], — читаем мы, — представляет собой своеобразный музыкальный диалект (на-

---

[1] «Надо полагать, что еврейские музыканты азиатских стран каким-то образом влияли на еврейских клезмеров Восточной Европы. В репертуаре клезмеров мы часто находим следы такого влияния» (настоящее издание, сноска на с. 38).

[2] Липаев Ив. Еврейские оркестры (очерк). — Русская музыкальная газета, 1904, № 6—7, стлб. 170.

[3] Сабанеев Л. Указ. изд., с. 9.

[4] Там же, с. 8.

[5] Там же, с. 10.

подобие еврейского разговорного жаргона идиш); в ней переплавлены и самобытно претворены немецкие, польские, украинские, венгерские, молдавские и другие влияния [...]»[1]. Итак, переплавка, претворение (правда, «самобытное») влияний соседних и несоседних народов, но не творчество. Да и само уподобление клезмерской музыки диалекту, то есть местному наречию, достаточно красноречиво говорит о позиции автора статьи[2].

Основным инонациональным источником клезмерской музыки является музыка соседних народов. Поскольку почти весь музыкальный материал собран был Береговским на Украине, где евреи живут свыше четырехсот лет, начнем с рассмотрения взаимосвязей еврейской народной музыки с музыкой украинцев[3].

Еврейско-украинские музыкальные связи проявляются как в песенном, так и в инструментальном еврейском народном творчестве. В песенном творчестве они сказываются в заимствовании евреями небольшого числа украинских мелодий, в смешении в юмористических песнях украинских и еврейских слов, в соединении в одной и той же песне различных частей украинских и еврейских мелодий. В лирических песенных жанрах связи более глубоки, в некоторых случаях они проявляются в органическом сплаве еврейских и украинских интонационных элементов. Из заимствованных украинских мелодий назовем следующие: «Була собі Маруся», «Пішла мати на село», «Вийшли в поле косарі»[4], «Zaharei mene kazačenko», «Hei piv ja u nedilu», «Katarina»[5], «Ой, наступила та чорна хмара» (последняя вместе с текстом[6]; она перешла в инструментальный жанр). Органично сплавлены еврейские и украинские интонации в известной песне «Dos pastexl» («Пастушок»). Но и смешанные тексты песен не всегда свидетельствуют о пестроте их музыкального стиля. Прекрасный пример цельности музыкального стиля песни при смешении в ее тексте слов из различных языков представляет собой песня-монолог «Менаше»[7]. Еврейский мелос воспринял как некоторые черты славянского фольклора в том виде, в котором они существуют в украинской народной музыке, так и особенности, свойственные этой последней непосредственно. К ним, в частности, относится плагальное окончание мелодии с квартовым ходом к тонике:

---

[1] Музыкальная энциклопедия. — М., 1974, т. 2, с. 362.

[2] Судя по остальному материалу упомянутой статьи, автор плохо знаком с предметом, о котором пишет. Отсутствует, в частности, указание на два вида клезмерской музыки: танцевальную и музыку для слушания, разбор же её ритмического строения произведен только в связи с танцевальными пьесами. Следует также заметить, что увеличенная секунда вовсе не перенесена в «другой тетрахорд» и полутоны не перемещены вниз, как это себе представляет Ямпольский, так как они всегда там существовали (еврейский фригийский лад с увеличенной секундой, о котором речь шла выше).

[3] По данному вопросу Береговским была написана статья «Взаимные влияния в еврейском и украинском фольклоре» — Радянська музика, 1936, № 5 (на укр. яз.). Кроме того, в архиве в Ленинграде хранится его неопубликованная работа «Музыкально-выразительные средства еврейской народной песни» (на евр. яз.), одна из глав которой посвящена межнациональным связям еврейской музыки. Вопросу об обработках украинских песенных мелодий клезмерами для солирующего инструмента посвящен соответствующий раздел Введения настоящего издания (с.37—38). Мы же излагаем некоторые результаты наших собственных изысканий, причем считаем необходимым подчеркнуть их сугубо предварительный характер.

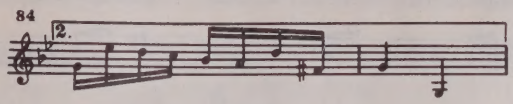
[4] Украинские народные песни. — Киев, 1953, т. II, с. 84, 185, 99.

[5] Kipnis M., Zelikfeld Z. Folkslider. — Varše, 1925, Bd. I, II.

[6] Варшавский М. Еврейские народные песни. — Варшава, 1901, № 35.

[7] Еврейские народные песни. Обработка М. Д. Гольдина для голоса и фортепиано. — М., 1972, с. 22.

и специфически украинская интонация в гармоническом миноре, встречающаяся в заключительных оборотах инструментальной музыки [1]:



Присутствие в еврейских песнях гармонического минора и некоторых характерных оборотов в этом ладу, возможно, является результатом влияния украинской музыки. Им же, возможно, обусловлен такой прием развития, как секвенцирование минорного зачина в восходящем направлении (как, например, в приводимой украинской песне «Налетіли журавлі») [2]:

Украинский и еврейский песенный фольклор с их задушевностью и проникновенностью оказались родственны; их роднит также развернутость мелодического развития. Украинский мелос проник и в хасидскую песню, и даже в музыку пурим-шпилей.

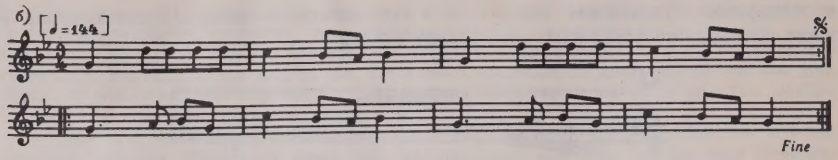
Клезмеры прекрасно знали и играли украинские народные танцы как для евреев, так и для неевреев. Излюбленным танцем был казачок, о чем свидетельствуют, в частности, названия целого ряда пьес. Популярность казачка отражена даже в текстах народных песен. Одна из них («Хацкеле») начинается следующими словами, обращенными к единственному музыканту, приглашенному на бедную свадьбу: «Хацкеле, Хацкеле, сыграй мне казачок, пусть простенький, лишь бы живой...». Казачки, заимствованные еврейскими музыкантами, не сохраняли своих названий, в клезмерской интерпретации они приобретали виртуозность, превращались в многочастные пьесы. Наряду с казачками клезмеры играли и гопаки (название «гопак» фольклоризировалось, превратившись в «hopke»). Перенятые украинские казачки и гопаки они исполняли и в первоначальном, и в трансформированном виде.

Случаев заимствования других украинских танцев немного — назовем гаивку «Воротар». Эта песня-танец вошла в клезмерскую танцевальную оляндру (olandre) в качестве первого колена [3]:

[1] Береговский М. Настоящее издание, № 43.

[2] Українські народні пісні. — Київ, 1955, с. 17.

[3] Українські народні танці (танцювальні мелодії). Упорядкував А. Гуменюк (без указ. места и года издания), № 16, с. 131. А. Гуменюк в своем другом сборнике приводит три, по его мнению, еврейских танца, бытовавших в украинской среде: «Свято гамана» и две различные мелодии под названием «Еврейський танець» (см. сб.: Інструментальна музика. Упорядкування, вступна стаття та примітки А. І. Гуменюка. — Київ, 1972, с. 466, 467). Лишенные выраженного еврейского национального колорита, эти танцы мало чем отличаются от молдавских и румынских и вряд ли могут свидетельствовать о взаимовлияниях в украинской и еврейской народной танцевальной музыке.

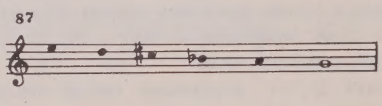


Через украинское народное творчество, надо полагать, клезмеры восприняли и такие русские танцы, как «Камаринская», «Бычок», «Барыня» (некоторые клезмерские варианты этих танцев вошли в настоящую публикацию). Клезмерские танцы «плескуны» и украинские «плескачи» в основном не похожи друг на друга: первые более масштабны, представляют собой многочастные пьесы. Все клезмерские танцы по сравнению с украинскими, как правило, более развернуты по форме. Мы имеем здесь в виду даже не столько нормативную многочастность клезмерских танцев, сколько само более сложное их развитие, логичность переходов одного колена в другое, существующую между ними образно-смысловую связь.

В некоторых пьесах для слушания явственно слышатся интонации украинской песни «Ой, наступила та чорна хмара» (№ 73); в пьесе добраночь (№ 6) как бы переставлены и перефразированы интонации белорусской песни «Живите богато».

Из польских бальных танцев чрезвычайной популярностью пользовался полонез Огиньского «Родина», что было отмечено и Береговским. Отголоски полонеза слышатся в одной из клезмерских скочен (№ 42, 2-е колено).

Основное место среди инонациональных истоков клезмерской музыки занимает молдавская народная музыка. К молдавскому элементу в клезмерской музыке прежде всего должна быть отнесена дойна со своими контрастирующими между собой частями — первой медленной, задумчиво-импровизационной и второй быстрой, моторно-танцевальной. Ладовой основой молдавской дойны, как известно, является лад с увеличенной секундой между III и IV ступенями и большой секстой между VI ступенью звукоряда и тоникой:



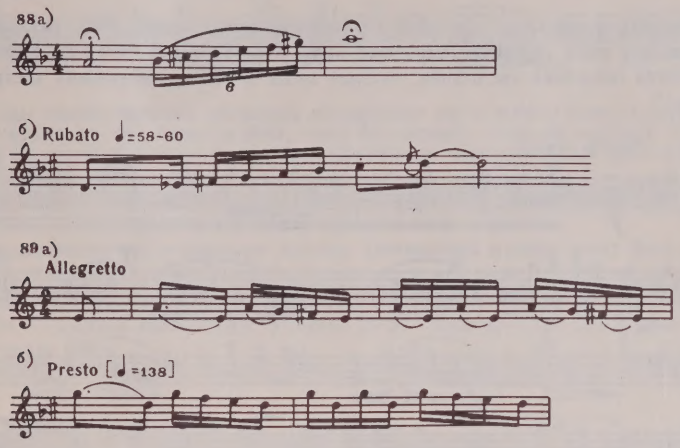
По терминологии Береговского, это измененный дорийский лад.

Влияние молдавской музыки сказывается не менее чем в 38 номерах настоящей публикации (из общего числа 239). Целиком на молдавских интонациях, ритмах и ладе основаны 25 танцев (№ 55—61, 106—121, 228, 229), частично — 6 танцев (№ 112, 176, 199, 208, 228, 237). В музыке для слушания сильное молдавское влияние ощущается в четырех пьесах (№ 21, 20, 17, 18), из них одна — дойна — заимствована полностью (№ 21), другие — частично (№ 20, до Allegro), в двух остальных воспроизведены типичные рулады, ритмы, повторы звуков пастушеского чабана (№ 17, 18). Кроме того, полностью заимствованным является таксым, не вошедший в настоящую публикацию [1]. К перечисленным следует еще добавить пьесы добраночь (№ 9 и 10, одна — № 10 — целиком, другая частично построены на молдавских интонациях или близких к ним). Следы молдавского влияния прослеживаются и в других образцах настоящей публикации.

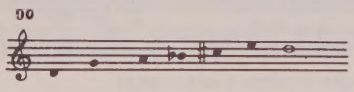
Полное сходство клезмерской дойны с молдавской, равно как и первичность последней, как нам представляется, доказательств не требует. Для того чтобы в этом убедиться, достаточно ознакомиться с соответствующей литературой, посвященной

[1] Фрагменты таксыма приводятся в работе Береговского «Измененный дорийский лад...» (в кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. — Указ. изд., с. 379).

дойне, и с образцами дойн у Котлярова и Корчинского [1]. Почти совпадают вступления к дойне № 2 из сборника Корчинского и № 21 настоящего издания (пример 88), Allegretto дойны, приводимой Б. Котляровым, и № 113 настоящего издания (пример 89) [2]:



В основе целого ряда танцевальных фрейлехсов и скочен, а также пьес для слушания лежит следующий оборот:



Мелодическое движение в нем устремлено вверх по звукам минорного квартсекстаккорда ко многократно обыгрываемому кульминационному звуку — квинте. Характер мелодики и ритма, способ применения и место в форме данного оборота выдают его молдавское происхождение. То же можно сказать и о скачке от квинтового звука к октаве после нагнетания драматургического и темпового напряжения (пример 91) [3], а также о чрезвычайно характерном и часто встречающемся в клезмерских танцах последовательном ритмическом дроблении звука в начале колена (пример 92) [4]:

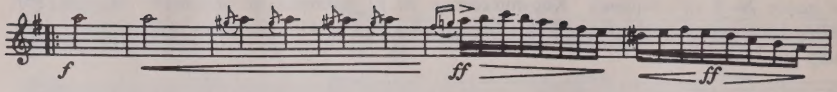
[1] См.: Котляров Б. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства. — Указ. изд., с. 294—297; см. также дойны № 1, 2, 3, 4, 9 в сб.: Корчинский В. Молдавские наигрыши и песни. — М., 1937. Кстати, клезмерами заимствован также сюжет одной из дойн о пропавшей овечке, поисках пастуха и его радости, когда он ее находит.

[2] № 88а — Корчинский В. Указ. изд., № 2;
№ 88б и № 89 — Береговский М. Настоящее издание, № 21 и № 113.

[3] См. также № 55, 106, 107.

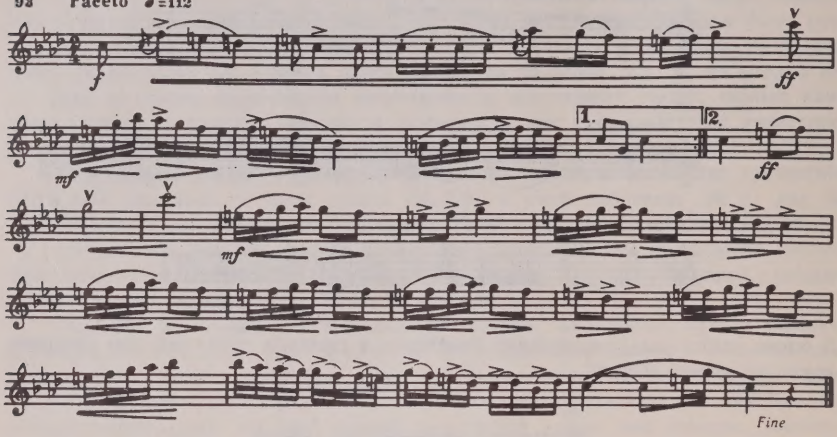
[4] См. с. 264. № 91а — Береговский М. Настоящее издание, № 118, № 91б — Корчинский В. Молдавские наигрыши и песни. Свадебно-обрядовая (плясовая), № 24; № 92 — там же, дойна № 4.

92



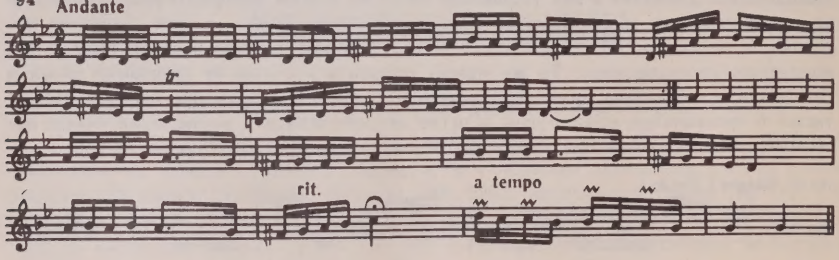
Молдавские танцы (в том числе и в виде составных частей дойн) оказали влияние на мелодику ряда еврейских народных песен и наоборот. В сборнике Корчинского приводится свадебная застольная, которая легла в основу нескольких инструментальных пьес [1]:

93 Faceto ♩=112



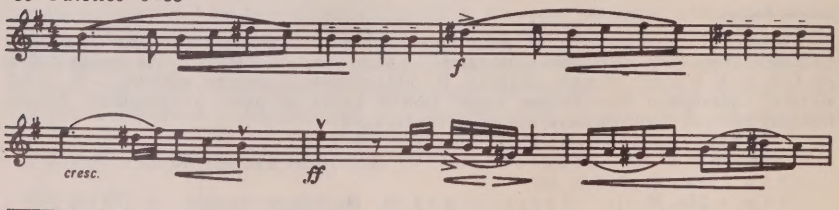
Вот вариант Б. Зильбермана (запись с пластинки):

94 Andante



Первый четырехтакт свадебной застольной песни послужил тематическим ядром плясовой мелодии под названием «Бессарабский фрейлих» [2]:

95 Patetico ♩=88



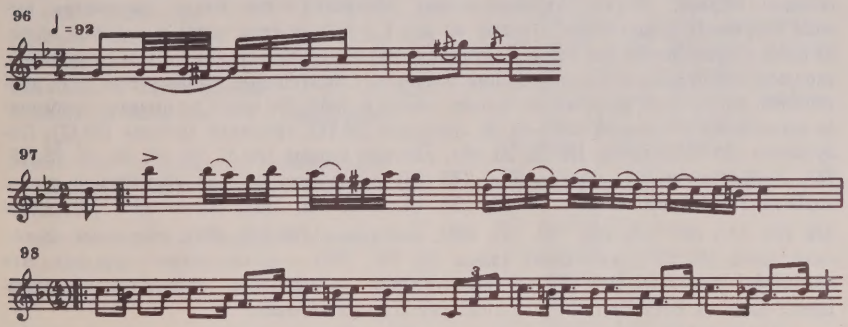
[1] Корчинский В. Указ. изд., № 22.
[2] Там же, № 29.

В 50-е годы нашего времени указанный четырехтакт лег в основу песни о мире — «Песенки на еврейском» («A lidele in idiš», текст Котлярова), ставшей народной. Второе колено № 56 настоящего издания является фрагментом заимствованной клезмерами свадебной застольной песни.

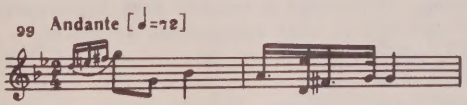
Еврейское название (фрейлехс) и характер музыки свидетельствуют о взаимосвязях еврейского и молдавского народного музыкального творчества.

К инонациональным интонационным истокам клезмерской музыки могут быть отнесены и венгерская и польская музыка.

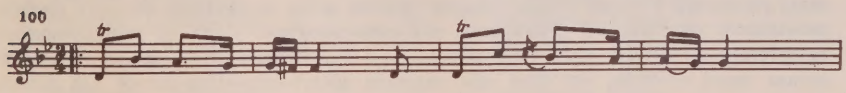
Венгерский национальный колорит ощущается в скочне № 53 (пример 96), в предыдущей пьесе — вариации этой скочны, в скочне № 51 (пример 97) и последнем колене № 64 (пример 98):



Концовки в еврейском стиле (увеличенная секунда между II и III ступенями) не могут изменить общего венгерского характера этих образцов. Возможно, венгерского происхождения или сложилось под влиянием венгерской музыки тематическое ядро мелодии пьесы № 8:



Об отголосках полонеза Огиньского в некоторых клезмерских пьесах уже говорилось. Родственность польской музыке (краковяку) обнаруживает второе колено № 74, в первом колене которого также ощущаются славянские влияния [1]:



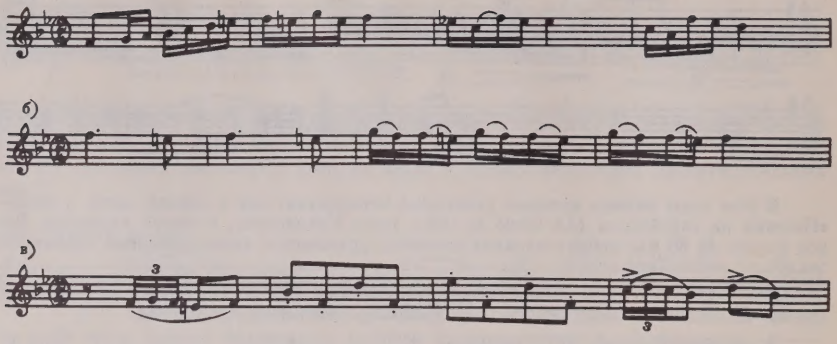
К оборотам польских бальных танцев восходят, в частности, следующие интонации № 42 [2]:

---

[1] Эти влияния (например, отголоски «Красного сарафана» Гурилева) присутствуют также в последнем колене № 71.

[2] № 101а, б, в — Береговский М. Настоящее издание, № 42, 191, 112.

101а)



Собранные Береговским образцы еврейской народной инструментальной музыки, представленные в настоящем издании, отличаются исключительной художественной ценностью и представляют большой интерес для науки. Вспомним, что говорит о них сам М. Береговский: «Среди сотен произведений, созданных клезмерами, немало настоящих перлов, истинно художественных сочинений — это плоды творчества высоко одаренных художников. Лучшие из них [...] найдут свое место в мировой музыкальной сокровищнице как яркие памятники своего времени» (с. 34). И действительно, невольно поражаешься замечательному мастерству безымянных творцов всех этих добрыденей, добраночей, фрейлехсов, скочен, шеров и дойн. Не могут не вызвать особенного восхищения добрыдени (№ 1—3, 9), фрейлехс (№ 15), «Великая любовь» (№ 17), Полуночная (№ 19), скочны (№ 22, 23, 46), уличные напевы (№ 62, 65, 67, 69, 70, 72, 75, 76), Доброй ночи (81), прощальные (83, 85) из первого раздела сборника, а также хоровод (№ 86), фрейлехсы (№ 92, 127, 130, 134, 142, 161), скочна (№ 168), шеры (№ 174, 177, 182, 184, 186, 189, 191, 193), болгарские (№ 205, 207), старинный еврейский танец (№ 223), валашские танцы (№ 236, 238) — из его второго раздела. Это настоящие шедевры, выдающиеся произведения клезмерского творчества, выделяющиеся даже на фоне других прекрасных самобытных образцов.

Далее автор справедливо замечает: «Фольклорист-музыковед и историк музыки найдут здесь (в клезмерской музыке и в клезмерском художественном быту. — *М. Г.*) много интересного. Клезмерская музыка является также ценным материалом и для композиторов, желающих изучить народное инструментальное искусство и сделать его источником своего творчества».

Разумеется, все публикуемые пьесы не могут быть равноценными, среди них есть и менее яркие образцы, на которых в той или иной мере сказалось влияние музыки соседних народов. Несмотря на ясно выраженные молдавские и украинские влияния, в большинстве своем они наделены ярким национальным своеобразием (говоря о влиянии молдавского народного творчества, мы имеем в виду прежде всего такие его жанры, как пастушеские дойны и чабаны). Вот что говорит по этому поводу сам автор: «... при всем национальном своеобразии ему (еврейскому фольклору. — *М. Г.*) совершенно чужда национальная ограниченность. Народ усваивает даже такие музыкальные произведения, которые не обладают близкими ему национальными чертами» (с. 10).

Клезмерская музыка Украины в своей лучшей, художественно наиболее ценной части уникальна, и такую музыку создали простые люди, не имевшие никакого профессионального образования, безымянные скрипачи-самоучки. Сила ее эмоционального воздействия в прошлом была очень велика, но и в настоящее время она ничуть не утратила этого качества, что одно уже является достаточным основанием для самого пристального внимания к ней со стороны композиторов и музыковедов-теоретиков.

Содержание

Предисловие 3

Введение.

Еврейская народно-профессиональная (клезмерская) инструментальная музыка — составная часть еврейского фольклора 7

История клезмерских капелл . . 12

Состав клезмерских капелл . 20

Клезмеры в XIX столетии . . . 23

Музыканты-любители в еврейском быту 33

Некоторые характерные особенности еврейской народной инструментальной музыки 35

Лады еврейской народной инструментальной музыки 40

Замечания к нотным записям . . 44

Раздел первый

Музыка для слушания (произведения, исполнявшиеся на свадьбе при встрече и проводах гостей, во время обряда усаживания невесты, шествия к венцу и возвращения после него, за столом и другие) . 46

1. Dobrideń. Добрыдень . . . 46
2. Dobrideń. Добрыдень . . . 46
3. Dobrideń. Добрыдень . . . 47
4. Dobranoč. Добраночь . . . 47
5. Dobrideń. Добрыдень . . . 48
6. Dobranoč. Добраночь . . . 49
7. Dobranoč. Добраночь . . . 50
8. Mazltov (Dobranoč). Мазлтов (Добраночь) . . . 50
9. Dobranoč. Добраночь . . . 51
10. Dobranoč (Mazltov). Добраночь (Мазлтов) . . . 53
11. Dobranoč. Добраночь . . . 53
12. Dobrideń. Добрыдень . . . 54
13. Kale-bazecn. Усаживание невесты 55
14. Kale-bazecn. Усаживание невесты 56
15. Frejlexs (cu der xupe). Фрейлехс (к венцу) . . . 57
16. Frejlexs (fun der xupe). Фрейлехс (после венчания) . 58
17. Ahavo rabo. Великая любовь (В тоне «фрейгиш») . . . 59
18. Ahavo rabo. Великая любовь (В тоне «фрейгиш») . . . 60
19. Xcos. Полуночная 62
20. Dojne. Дойна 65
21. Dojne. Дойна 66
22. Skočne. Скочна 68
23. Skočne. Скочна 69
24. Skočne. Скочна 70
25. Skočne. Скочна 70
26. Skočne. Скочна 71
27. Frejlexs. Фрейлехс 72
28. Skočne. Скочна 73
29. Frejlexs. Фрейлехс 74
30. Frejlexs. Фрейлехс 75
31. Skočne. Скочна 76
32. Lexajim. Заздравная . . . 76
33. Skočne. Скочна 77
34. Frejlexs. Фрейлехс 78
35. Frejlexs. Фрейлехс 78
36. Nign. Напев 79
37. Nign. Напев 80
38. Frejlexs. Фрейлехс 81
39. Skočne. Скочна 81
40. Skočne. Скочна 81
41. Frejlexs. Фрейлехс 82
42. Skočne. Скочна 83
43. Skočne. Скочна 84
44. Skočne. Скочна 85
45. Skočne. Скочна 86
46. Skočne. Скочна 86
47. Skočne. Скочна 87
48. Skočne. Скочна 88
49. Frejlexs. Фрейлехс 89

с 7053 к

50. Skočne. Скочна 89
51. Skočne. Скочна 90
52. Skočne. Скочна 91
53. Skočne. Скочна 92
54. Skočne. Скочна 92
55. Skočne. Скочна 93
56. Skočne. Скочна 94
57. Skočne. Скочна 95
58. Skočne. Скочна 96
59. Frejlexs (fun der xupe). Фрейлехс (после венчания) . 98
60. Skočne. Скочна 99
61. Skočne. Скочна 99
62. Gas-nign. Уличный напев . . 100
63. Gas-nign. Уличный напев . . 100
64. Gas-nign. Уличный напев . . 102
65. Gas-nign. Уличный напев . . 103
66. Gas-nign. Уличный напев . . 103
67. Gas-nign. Уличный напев . . 105
68. Gas-nign. Уличный напев . . 105
69. Gas-nign. Уличный напев . . 106
70. Gas-nign. Уличный напев . . 106
71. Gas-nign. Уличный напев . . 107
72. Gas-nign. Уличный напев . . 108
73. Gas-nign. Уличный напев . . 109
74. Gas-nign. Уличный напев . . 110
75. Gas-nign. Уличный напев . . 111
76. Gas-nign. Уличный напев . . 112
77. Gas-nign. Уличный напев . . 113
78. Gas-nign. Уличный напев . . 113
79. Gas-nign. Уличный напев . . 114
80. A gute naxt. Доброй ночи . . 114
81. A gute naxt. Доброй ночи . . 115
82. Zaj gezunt. Прощальная . . 115
83. Zaj gezunt. Прощальная . . 116
84. Zaj gezunt. Прощальная . . 116
85. Zaj gezunt. Прощальная . . 117

Раздел второй

Танцевальная музыка

86. Redl. Хоровод 118
87. Frejlexs. Фрейлехс 119
88. Frejlexs. Фрейлехс 119
89. Frejlexs. Фрейлехс 120
90. Tanc. Танец 120
91. Frejlexs. Фрейлехс 121
92. Frejlexs. Фрейлехс 121
93. Frejlexs. Фрейлехс 122
94. Skočne. Скочна 123
95. Frejlexs. Фрейлехс 123
96. Frejlexs. Фрейлехс 124
97. Frejlexs. Фрейлехс 124
98. Frejlexs. Фрейлехс 125
99. Frejlexs. Фрейлехс 125
100. Hopke. Танец 126
101. Frejlexs. Фрейлехс 126
102. Skočne. Скочна 127
103. Hopke. Танец 127
104. Frejlexs. Фрейлехс 128
105. Frejlexs. Фрейлехс 128
106. Skočne. Скочна 129
107. Frejlexs. Фрейлехс 130
108. Karahod. Хоровод 130
109. Frejlexs. Фрейлехс 130
110. Skočne. Скочна 131
111. Frejlexs. Фрейлехс 132
112. Frejlexs. Фрейлехс 132
113. Frejlexs. Фрейлехс 133
114. Skočne. Скочна 133
115. Frejlexs. Фрейлехс 134
116. Skočne. Скочна 135
117. Skočne. Скочна 136
118. Frejlexs. Фрейлехс 137
119. Frejlexs. Фрейлехс 137
120. Frejlexs. Фрейлехс 138
121. Frejlexs. Фрейлехс 139
122. Karahod. Хоровод 139
123. Frejlexs. Фрейлехс 140
124. Skočne. Скочна 140
125. Skočne. Скочна 141
126. Frejlexs. Фрейлехс 142
127. Frejlexs. Фрейлехс 143
128. Frejlexs. Фрейлехс 143
129. Frejlexs. Фрейлехс 144
130. Frejlexs. Фрейлехс 144
131. Frejlexs. Фрейлехс 145
132. Frejlexs. Фрейлехс 145
133. Frejlexs. Фрейлехс 146
134. Frejlexs. Фрейлехс 147
135. Frejlexs. Фрейлехс 147
136. Skočne. Скочна 148
137. Frejlexs. Фрейлехс 148
138. Frejlexs. Фрейлехс 149
139. Volner. Умеренный танец . . 149
140. Frejlexs. Фрейлехс 150
141. Frejlexs. Фрейлехс 151
142. Frejlexs. Фрейлехс 151
143. Frejlexs. Фрейлехс 151
144. Frejlexs. Фрейлехс 152
145. Frejlexs. Фрейлехс 152
146. Frejlexs. Фрейлехс 153
147. Frejlexs. Фрейлехс 153
148. Frejlexs. Фрейлехс 153
149. Frejlexs. Фрейлехс 154
150. Frejlexs. Фрейлехс 154
151. Skočne. Скочна 155
152. Frejlexs. Фрейлехс 155
153. Frejlexs. Фрейлехс 156
154. Skočne. Скочна 156
155. Frejlexs. Фрейлехс 157

156. Frejlexs. Фрейлехс 157
157. Frejlexs. Фрейлехс 158
158. Frejlexs. Фрейлехс 158
159. Frejlexs. Фрейлехс 159
160. Frejlexs. Фрейлехс 160
161. Frejlexs. Фрейлехс 160
162. Frejlexs. Фрейлехс 161
163. Frejlexs. Фрейлехс 161
164. Frejlexs. Фрейлехс 162
165. Frejlexs. Фрейлехс 162
166. Frejlexs. Фрейлехс 163
167. Frejlexs. Фрейлехс 163
168. Skočne. Скочна 163
169. Šer. Шер 164
170. Šer. Шер 165
171. Šer. Шер 165
172. Šer. Шер 166
173. Šer. Шер 166
174. Šer. Шер 167
175. Šer. Шер 168
176. Šer. Шер 168
177. Šer. Шер 169
178. Šer. Шер 170
179. Šer. Шер 170
180. Šer. Шер 171
181. Šer. Шер 171
182. Šer. Шер 172
183. Šer. Шер 172
184. Šer. Шер 173
185. Šer. Шер 173
186. Šer. Шер 174
187. Šer. Шер 174
188. Šer. Шер 175
189. Šer. Шер 175
190. Šer. Шер 176
191. Šer. Шер 177
192. Šer. Шер 178
193. Šer. Шер 178
194. Šer. Шер 178
195. Šer. Шер 179
196. Šer. Шер 180
197. Šer. Шер 180
198. Pleskun. Плескун 181
199. Pleskun. Плескун 181
200. Pleskun. Плескун 182
201. Pleskun. Плескун 182
202. Pleskun. Плескун 182
203. Bejgele. Бубличек (хоровод) 183
204. Bejgele. Бубличек (хоровод) 183
205. Bulgariš. Болгарский . . . 184
206. Bulgariš. Болгарский . . . 185
207. Bulgariš. Болгарский . . . 185
208. Bulgar. Болгарский . . . 186
209. Bulgar. Болгарский 186
210. Xosid. Хосид 187
211. Xosid. Хосид 187
212. Xosid. Хосид 187
213. Xosid. Хосид 188
214. Xosid. Хосид 188
215. Xosid. Хосид 189
216. Xosid. Хосид 189
217. Štok. Танец с палкой . . . 190
218. Štok. Танец с палкой . . . 190
219. Ange. Анге 190
220. Ot azoj. Вот так 191
221. Lomir zix iberbetn. Помиримся 191
222. Barojgez-tanc. Танец ссоры 192
223. Alter jidišer tanc. Старинный еврейский танец . 192
224. Šuster. Танец сапожника . . 193
225. Šuster. Танец сапожника . . 193
226. Žok. Жок 193
227. Žok. Жок 194
228. Žok. Жок 194
229. Žok. Жок 195
230. Žok. Жок 196
231. Žok. Жок 196
232. Olandre (londre). Оляндра 197
233. Olandre (londre). Оляндра 197
234. Olandre (londre). Оляндра 198
235. Olandre (londre). Оляндра 198
236. Volex. Валашский танец . . 199
237. Volex. Валашский танец . . 199
238. Volex. Валашский танец . . 199
239. Volex. Валашский танец . . 200

Комментарии 201

Именной указатель 210

Исполнители произведений еврейской народной инструментальной музыки, включенных в настоящее издание 210

Авторы слуховых записей и расшифровок фонограмм, владельцы нотных собраний 210

Географический указатель . . . 211

Места происхождения или бытования народных инструментальных произведений 211

М. Гольдин. Примечания к труду М. Береговского «Еврейская народная инструментальная музыка» . 212

М. Гольдин. Клезмерская музыка Украины 227

с 7053 к

Нотное, научное издание

МОИСЕЙ ЯКОВЛЕВИЧ БЕРЕГОВСКИЙ

ЕВРЕЙСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Общая редакция текста, примечания
и заключительная статья М. Гольдина

Редактор *Э. Месхишвили.*
Художник *Н. Стасевич.*
Худож. редактор *Г. Христиани.*
Техн. редактор *А. Агафонова.*
Корректоры *Ю. Блинов* и *Э. Юровская.*

Н/К

Сдано в набор 21.05.85. Подп. к печ. 21.04.87. Форм. бум. 70×108¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Печ. л. 17,5 Усл. печ. л. 24,5. Усл. кр.-отт. 49,7. Уч.-изд. л. 26,19. Тираж 2000 экз. Изд. № 7053. Зак. 325. Цена 2 р. 90 к.

Издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.